This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

ADOLPHE JULLIEN

MUSICIENS
D'AUJOURD'HUI

Ouvrage orné de

DOUZE PORTRAITS EN FRONTISPICE

ET DE TRENTE-DEUX AUTOGRAPHES

DE COMPOSITEURS CÉLÈBRES

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

—

1892

J. Lovdanitz

10 février 1892

MUSICIENS

D'AUJOURD'HUI

AUTRES OUVRAGES DE L'AUTEUR

PUBLIÉS A LA LIBRAIRIE DE L'ART

RICHARD WAGNER, SA VIE ET SES ŒUVRES. Un volume grand in-8° de 400 pages, orné de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de 15 portraits de Richard Wagner, de 4 eaux-fortes et de 120 gravures, scènes d'opéras, caricatures, vues de théâtre, autographes, etc.

HECTOR BERLIOZ, SA VIE ET SES ŒUVRES. Un volume grand in-8° de 400 pages, orné de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de 12 portraits de Hector Berlioz, de 3 planches hors texte et de 122 gravures, scènes théâtrales, caricatures, portraits d'artistes, autographes, etc.

MONOGRAPHIES PARISIENNES : UN VIEIL HÔTEL DU MARAIS. Une plaquette in-4° écu, ornée de 20 gravures, portraits, pièces historiques, etc.

ADOLPHE JULLIEN

MUSICIENS
D'AUJOURD'HUI

Ouvrage orné de

DOUZE PORTRAITS EN FRONTISPICE

ET DE TRENTE-DEUX AUTOGRAPHES

DE COMPOSITEURS CÉLÈBRES

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

1892

ML390
J94

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

DIX EXEMPLAIRES

SUR PAPIER DES MANUFACTURES IMPÉRIALES DU JAPON

AVANT-PROPOS

Voici, réunis en volume, les jugements que j'ai eu occasion de porter, au courant des vingt dernières années, sur les principales œuvres musicales écloses durant cette période et sur quelques ouvrages datant d'une époque antérieure. Il m'est arrivé très souvent de me trouver en désaccord avec le public, d'admirer ce qu'il raillait et de goûter médiocrement ce dont il se délectait; mais ce désaccord est bien près de prendre fin et je crois pouvoir dire que ce n'est pas moi qui ai changé.

Ces articles en pourraient témoigner, car ils concernent les compositeurs qui préoccupent le plus aujourd'hui le monde musical et je les donne, à quelques mots près, tels qu'ils ont paru dans le Français, le Moniteur universel *ou* l'Art. *Mes*

corrections, très légères, n'ont jamais porté sur le fond de la pensée; elles ont eu principalement pour but de raccourcir ou même de supprimer ce qui se rapportait à l'interprétation d'un ouvrage à telle ou telle époque et n'avait, dès lors, qu'un intérêt purement temporaire.

Il m'est doux de pouvoir terminer ce recueil par un article, écrit d'hier, où j'annonce enfin le succès décisif à Paris d'un chef-d'œuvre auquel la prévention du public, savamment entretenue, a si longtemps fermé les portes des théâtres de France. C'est autour du nom de Richard Wagner que s'est livrée la grande bataille musicale du siècle et je m'honore un peu d'y avoir pris part, depuis vingt ans et plus. Il me souvient encore de la défiance avec laquelle on reçut d'abord mes études dans les revues où j'essayais d'écrire; il me souvient aussi de l'insistance avec laquelle on me desservit auprès de mes rédacteurs en chef en disant qu'un jeune débutant était mal venu à vouloir réformer l'opinion du monde, à

critiquer des maîtres honorés des suffrages unanimes de la foule, à prôner les cruelles productions de musiciens baroques, comme Berlioz et Wagner, dont le goût public avait fait bonne et prompte justice. Et qu'on ne croie pas que ces propos charitables aient laissé la moindre amertume en mon cœur : il me suffit d'avoir partie gagnée et je n'évoque ces souvenirs, déjà lointains, que pour expliquer combien je me réjouis d'avoir pu contribuer le moins du monde à la victoire, définitive aujourd'hui, de maîtres trop longtemps ignorés ou méconnus.

En ce qui regarde les lettres ou fragments de morceaux ici reproduits, je tiens à dire qu'aucun de ces autographes ne m'a été adressé par le signataire. Ils ont tous passé en vente publique ou m'ont été gracieusement communiqués par des tiers : MM. Durand et Schœnewerk, Étienne Charavay, Ch. Nuitter, Ch. Malherbe, A. Lascoux, Edmond Stoullig, etc.; je leur adresse ici mes

bien sincères remerciements pour l'empressement qu'ils ont mis à répondre à mes demandes répétées.

Un maître en critique a dit un jour de ces articles qu'ils avaient le mérite, assez rare en ce temps-ci, d'exprimer une opinion personnelle, sans les détours, compromis ou atténuations auxquels on a trop souvent recours par crainte de déplaire ou de se tromper. Qu'il me soit donc permis, au moment de représenter ces feuilletons au public, de les placer, en rappelant ce jugement si flatteur, sous l'autorité d'un critique aussi personnel lui-même et aussi clairvoyant que l'était J. J. Weiss.

A. J.

Novembre 1891.

MUSICIENS D'AUJOURD'HUI

HECTOR BERLIOZ

I

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

Juin 1890.

J'avoue avoir eu médiocrement confiance lorsqu'a paru le premier appel de la Société des grandes auditions musicales de France invitant les gens du monde et les dilettantes à donner leur argent afin qu'on puisse exécuter chaque année à Paris un ou plusieurs chefs-d'œuvre injustement délaissés. Je doutais à la fois et de l'empressement des personnes dont on sollicitait le concours pécuniaire et de la persévérance de celles qui avaient pris cette initiative hardie. Il me semblait que les amateurs mondains à qui l'on s'adressait de préférence, en leur promettant la représentation, à bref délai, d'un opéra-comique inédit de Berlioz, devaient porter peu d'intérêt aux choses de l'art musical, qu'ils étaient désireux d'avoir leur loge à l'Opéra surtout pour s'y rendre visite et bavarder, qu'ils se soucieraient dès lors médiocrement d'en louer une autre à l'Odéon pour écouter silencieusement une œuvre incon-

nue, fût-elle de l'auteur de la *Symphonie fantastique*... Eh bien! je me trompais, et, la mode aidant, la lassitude augmentant même chez les abonnés de l'Opéra les moins mélomanes, d'entendre éternellement les mêmes ouvrages, la fondatrice de la Société, Mme la comtesse Greffulhe, déployant une activité rare afin de réunir des souscripteurs, il est arrivé que l'Association s'est trouvée assez vite à la tête d'un joli capital et qu'elle a pu tenir brillamment les promesses dont je m'étais avisé de douter : quelles ne sont pas ma surprise et ma confusion!

Dans les circonstances présentes, avec le peu de temps qu'on avait devant soi, il ne fallait pas penser à monter quelque ouvrage comportant une mise en scène compliquée, une figuration nombreuse, et m'est avis qu'on ne pouvait faire un choix plus heureux que celui de *Béatrice et Bénédict*. C'est très bien de dire que ce badinage ne vient qu'en second ordre dans l'œuvre de Berlioz et qu'il aurait mieux valu représenter *Benvenuto Cellini* ou *les Troyens;* mais, outre que ces deux partitions auraient exigé des préparatifs infiniment plus longs à tous égards, chacune d'elles a sa place marquée dans un de nos grands théâtres, et il est dans l'ordre des choses que *Benvenuto Cellini* prenne un jour place au répertoire de l'Opéra-Comique, en même temps que *les Troyens* s'inscriront à celui de l'Opéra. Au contraire, on s'occupait fort peu de *Béatrice et Bénédict*, et l'on tenait en défaveur cette petite partition que Berlioz écrivit pour délasser son

esprit du travail absorbant des *Troyens*. Nul directeur n'a jamais parlé de jouer cette fantaisie à l'Opéra-Comique, pas plus M. Carvalho que Leuven, que Perrin, auquel Berlioz l'avait vainement proposée à son retour de Bade, et M. Paravey, sur ce chapitre, est encore plus réfractaire, si c'est possible, que ses illustres prédécesseurs. Ne suffit-il pas à son bonheur de représenter *la Cigale madrilène*, *Hilda*, *l'Escadron volant de la reine*, et ne sont-ce pas là de vrais et fulgurants chefs-d'œuvre à ses yeux ?

Il était donc opportun de remettre en lumière ce léger ouvrage écarté sans raison de nos scènes musicales, tandis que d'autres opéras joués à Bade dans des circonstances identiques, l'*Érostrate* de M. Reyer et *la Colombe* de M. Gounod, ont déjà pu s'offrir aux suffrages des amateurs parisiens. Dans de mauvaises conditions, je le sais, et sans succès pour *Érostrate*, qui méritait beaucoup mieux ; mais au moins n'avait-on pas marqué à l'endroit de ces deux opéras le même oubli dédaigneux que pour *Béatrice et Bénédict*. Certes cet ouvrage est de second ordre et peu probant en ce qui concerne le génie de Berlioz si on le compare aux *Troyens ;* mais il paraît de qualité supérieure et d'une rare élévation de style et de pensée lorsqu'on le met en regard des partitions qui constituent le répertoire habituel de l'Opéra-Comique, et pour le bien juger il le faut rapprocher, non pas d'une création de l'ordre des *Troyens*, mais d'ouvrages tels que *Fra Diavolo*, *Galathée* ou *le Caïd*. Notez bien que je ne veux

pas ici déprécier ces ouvrages, qui peuvent avoir leur charme et leur mérite dans le cadre où on nous les présente; je veux seulement montrer qu'il ne faut pas chercher dans *Béatrice et Bénédict* autre chose que le délassement d'un puissant génie et que, même en tenant compte de ses écarts, de ses faiblesses, de ses fautes de goût, il y a dans *Béatrice*, examinée d'ensemble, une richesse orchestrale, une variété d'accents, une tendresse, une poésie, une suavité d'expression qui l'élèvent bien au-dessus des partitions les plus appréciées du public habituel de l'Opéra-Comique et des dilettantes d'orphéons.

Vous savez déjà dans quelles circonstances Berlioz accepta de composer ce petit ouvrage, et la plupart des journaux vous les ont rapportées d'après un livre auquel je crois qu'on peut accorder quelque confiance, encore que l'auteur soit de mes amis. Berlioz, depuis 1857 ou 1858, allait chaque été organiser et diriger à Bade un grand concert ou festival composé en majeure partie de ses œuvres; une année, il avait orchestré tout exprès *le Roi des Aulnes*, de Schubert, que Roger était venu chanter avec un succès fou; une autre fois, il « leur avait lâché, dit-il, deux morceaux de son *Requiem* » pour distraire un peu les malades et les joueurs. Or, Bénazet, le roi de Bade, ainsi qu'on l'appelait alors, ayant entrepris de construire une nouvelle salle de spectacle, pria le maître d'écrire un opéra-comique en vue de l'inauguration, fixée à l'été de 1862 : il lui offrait quatre mille francs par acte, plus mille francs

pour venir diriger la première représentation. Dès les premiers pourparlers, une idée vieille déjà de près de trente ans s'était représentée à l'esprit de Berlioz. « Je vais faire un opéra italien *fort gai* sur la comédie de Shakespeare : *Beaucoup de bruit pour rien* », s'écriait-il avec un rire amer en janvier 1833, au plus fort de son désespoir amoureux causé par les hésitations de miss Smithson. Il reprit son projet pour Bade et se tailla bien vite dans cette tragi-comédie un livret qui n'avait d'abord qu'un seul acte ; mais, par prudence, il changeait le titre original en celui moins dangereux de *Béatrice et Bénédict* : « En tout cas, dit-il, je réponds qu'il n'y a pas *beaucoup de bruit.* » Ensuite il allongeait sa partition d'un second acte et la faisait exécuter, le 9 août 1862, devant un auditoire en grande partie composé d'amis accourus de France et qui lui firent une magnifique ovation.

Ils applaudissaient en public, mais formulaient des restrictions par derrière. « Les critiques venus de Paris, dit Berlioz, louèrent chaudement la musique. Quelques-uns trouvèrent que le dialogue parlé manquait d'esprit. Ce dialogue est presque en entier copié dans Shakespeare. » A quoi bon montrer tant d'aigreur pour une observation juste, en somme ? Si Berlioz s'était contenté de découper simplement dans Shakespeare les scènes où Béatrice et Bénédict se criblent de quolibets et dissimulent leur amour naissant sous d'aigres répliques, il n'y aurait rien à dire, et son scénario, à ne l'envisager que sous cet aspect,

n'est pas plus mauvais qu'un autre, avec très peu de dialogue; il s'en dégage même un certain charme et le musicien y trouvait des épisodes gracieux et poétiques qui n'étaient pas à dédaigner. Mais Berlioz, poursuivant jusqu'à la fin ses plaisanteries de *Lélio*, a cru devoir introduire un long épisode musical, avec beaucoup de parlé et de musique, où le maître de chapelle Somarone — lisez Fétis — vient débiter des sottises lugubres et nous exhiber un morceau de sa composition que le public prend tout à rebours. Berlioz, ici, voulait faire rire de la fugue pédantesque exprimant indifféremment les sentiments les plus contraires, la joie et la tristesse, la vie et la mort; et l'auditoire, au lieu de rire, approuve une page qui lui paraît fort ample et très sonore, exactement comme il le fait pour la fugue sur *Amen* dans *la Damnation de Faust*. Dans chaque œuvre cependant Berlioz, par une réplique, a pris soin de prévenir les auditeurs du caractère burlesque et parodique qu'il a prétendu donner à sa musique; ici et là, il a bien recommandé aux choristes de chanter avec une affectation burlesque. Peine perdue, on ne comprend rien à sa plaisanterie, et l'on applaudit au lieu de se divertir : à quoi bon dès lors s'être donné tant de peine, avoir dépensé tant d'esprit et d'ingéniosité? Le morceau savamment bâti subsiste et la charge disparaît.

Il y a dans cet ouvrage inégal, où Berlioz semble avoir oublié toutes les critiques acerbes qu'il dirigeait contre autrui, des pages exquises, empreintes d'une mélancolie indicible, avec une

orchestration d'une richesse et d'une limpidité sans égales : voilà, je crois bien, les qualités qui sont personnelles au maître et qui donnent à l'ensemble de sa partition une élégance, une saveur rares. Dans les morceaux de persiflage ou de sentiment modéré, comme le premier duo entre Béatrice et Bénédict, comme le trio de ce dernier avec don Pèdre et Claudio qui le piquent au jeu, comme le rondeau de Bénédict s'avouant qu'il adore sa mordante adversaire, Berlioz s'ingénie à trouver de légers motifs, de piquantes harmonies, de bizarres effets d'orchestre, et il y réussit à merveille, encore qu'on sente un peu partout l'effort et la volonté d'être original et badin. Mais lorsqu'il se trouve en face d'un épisode langoureux ou poétique, lorsqu'il doit traduire un sentiment sincère et puissant comme l'amour passionné de Béatrice pour Bénédict, alors il n'est plus trace de travail ni de recherche, il laisse l'inspiration jaillir, et ce sont de pures merveilles qui coulent de sa plume : on ne peut plus, en présence d'une telle richesse d'invention, qu'admirer et applaudir.

La partition, telle qu'elle se joua à Bade, comprenait déjà deux créations d'ordre supérieur : le duo nocturne adorable où Héro et Ursule, tout attendries, laissent couler leurs doux pleurs d'amour dans le mystérieux silence du soir, et l'air de Béatrice : *Il va venir !* directement inspiré de Gluck, avec son admirable andante et l'émouvant récit du songe où Béatrice a cru voir son bien-aimé déchiré par les Maures. Mais Berlioz, après

Bade, ajouta à son ouvrage deux autres pages également belles et d'une grande élévation : d'abord un trio pour voix de femmes où Ursule et Héro excitent la jalouse Béatrice, où la mélancolie confiante d'Héro et la passion inquiète de Béatrice sont opposées l'une à l'autre avec une justesse extraordinaire; puis le délicieux chant d'hyménée qu'on entend au loin dans la coulisse (avec simple accompagnement de guitare, remplacée à l'Odéon par la harpe), un soupir, un rien, mais un rien de génie et que Berlioz mettait au nombre de ses inspirations les plus suaves.

D'ailleurs, l'auteur des *Troyens* se reconnaît facilement presque à chaque ligne des plus beaux morceaux de *Béatrice*, à côté de pages simplement agréables et vives, comme cette jolie sicilienne du début qui revient avant le second acte ou ce piquant rondo final que Béatrice et Bénédict lancent en riant sur le gai motif qui sert de thème principal à l'ouverture, et que le maître y développe à ravir. Berlioz a parfois le rire laborieux, c'est vrai; mais la grâce et la légèreté lui sont familières et la passion atteint souvent chez lui à son paroxysme; or, la légèreté, la grâce et la passion brillent également dans cet ouvrage, et je ne vois pas dès lors, même en tenant compte de critiques très justifiées, pourquoi l'on sacrifie aussi cavalièrement l'auteur de *Béatrice* à celui de *la Damnation de Faust* et des *Troyens*.

Et n'est-il pas curieux, triste aussi, de penser que ce sont justement les « jeunes compositeurs », ceux qui prétendent avoir l'esprit le plus ouvert

Mercredi Soir

Mon cher Chevaard

On ne joue pas les Troyens au Conservatoire, Mme Charton et Mod nous avons refusé ce que le comité hostile me proposait. Je vous expliquerai cela. Tachez de vous faire rendre votre argent en motivant le retour de votre billet.

Tout à vous

H. Berlioz

Il faut aller au bureau le Vendredi

1.

et le plus impartial, qui dédaignent ainsi Berlioz, au moins par fragments, et le décrient non sans profiter amplement de ses trouvailles? Mais quel tort peut-il leur faire et les empêche-t-il donc d'avoir du génie à leur tour ?

II

LES TROYENS A CARLSRUHE

Décembre 1890.

Il n'y a plus à aller contre et les faits sont là : la France a laissé l'Allemagne la devancer pour rendre l'hommage le plus éclatant qui se pût voir à la mémoire de Berlioz et c'est un théâtre allemand, le théâtre grand-ducal de Carlsruhe, qui conservera dans l'histoire l'honneur d'avoir représenté pour la première fois en son entier la tragédie antique de Berlioz telle qu'il l'avait conçue et ne put jamais la faire exécuter. Quelle leçon pour nous si nous étions assez modestes pour prêter l'oreille à ce qui se passe hors de nos frontières, et quelle humiliation que d'avoir laissé ce petit théâtre du grand-duché de Bade entreprendre et réaliser une tâche considérable, devant laquelle les directeurs de notre Opéra ont toujours reculé depuis trente ans, par économie ou incapacité, mais surtout par ignorance et méconnaissance de ce que fut, de ce que vaut Berlioz!

Voyez un peu où nous en sommes, vingt-deux ans après la mort de Berlioz, dix ans, ou peu s'en faut, après celle de Richard Wagner. A Paris, en

France, il est encore de bon ton de discuter le génie incomparable de l'auteur de *Tristan;* et ses œuvres, exécutées partiellement dans les concerts et accueillies par de chaleureux bravos, ne peuvent pas arriver au théâtre. Lorsqu'un artiste énergique et convaincu résolut, il y aura bientôt quatre ans, de nous faire entendre cet admirable *Lohengrin*, tous les intérêts contraires, ceux des marchands de musique et des faux artistes, surent si bien se liguer et soulever les plus détestables passions, en colorant leur opposition pécuniaire du faux nom de patriotisme, qu'il fallut abandonner la partie et reculer devant les aboiements stipendiés d'une foule hurlante. En Allemagne, à Carlsruhe, un artiste de premier ordre et qui n'en est plus à affirmer son culte pour Berlioz, lui rend un hommage définitif en faisant jouer ses *Troyens* après *Benvenuto Cellini* et *Béatrice et Bénédict;* à Berlin, la Société wagnérienne organise une exécution solennelle de *la Damnation de Faust* pour la gloire de celui qui fut, de son vivant, l'ennemi le plus aveugle et le plus acharné de Richard Wagner. De quel côté, dites-moi, sont la clairvoyance et l'impartialité artistiques, de quel côté l'injustice et l'étroitesse d'esprit?

Cet acte de réparation concernant *les Troyens* a été provoqué, préparé, accompli par M. Félix Mottl, l'excellent chef d'orchestre et directeur artistique du théâtre de Carlsruhe, l'homme le plus dévoué qui soit aux intérêts de Berlioz qu'il admire profondément et le mieux disposé pour tous les artistes français auxquels il fait large

et chaleureux accueil. N'est-ce pas lui qui, dès 1887, faisait chanter *Béatrice et Bénédict* dont il n'était jamais question à Paris et qui, non content de diriger l'exécution, recommandait encore l'ouvrage au public par un article enthousiaste inséré dans la *Badische Landeszeitung*? N'est-ce pas lui qui patronnait dans ces régions les œuvres de Chabrier, de Messager, d'autres musiciens français encore, et qui poussait à faire exécuter dans mainte ville d'Allemagne ce *Benvenuto Cellini* de Berlioz que Paris a totalement laissé de côté depuis cinquante ans, que Weimar remit ensuite en lumière et qui, depuis lors, est demeuré célèbre en pays allemands? N'est-ce pas lui, enfin, qui après le succès de l'épreuve qu'il vient de tenter avec *les Troyens*, se propose de faire de Carlsruhe une sorte de Bayreuth en l'honneur de Berlioz et d'y représenter avant peu, dans une seule semaine, tous les ouvrages dramatiques du maître français dont pas un seul ne se joue à Paris?

Avouez que cette preuve d'éclectisme et de tolérance est bien particulière et d'autant plus frappante qu'elle émane d'un wagnériste ardent, d'un des grands prêtres du temple de Bayreuth. Remarquez même, à ce propos, par quelle ironie du sort Berlioz doit les succès qu'il obtient maintenant en Allemagne précisément aux plus dévoués partisans du maître contre lequel il s'est acharné, tant qu'il vécut, parce qu'il voulut toujours voir un rival dans l'auteur de *Tannhœuser* et ne comprit jamais que la foule ignorante les

tenait pour deux alliés au contraire et les confondrait toujours dans ses bravos ou dans sa réprobation. Scudo, pour fou qu'il dût devenir, ne l'était pas tout à fait lorsqu'il marquait un égal acharnement contre ces deux compositeurs, qu'il qualifiait d'enfants terribles de la vieillesse de Beethoven. Si dissemblables que soient leurs œuvres, si différente que soit leur façon de concevoir la musique théâtrale, il est impossible, pour l'auditeur clairvoyant et désintéressé, de ne pas voir combien ces deux grands esprits ont de points de contact : d'abord leur culte pour l'art élevé qu'on méconnaissait et leur révolte contre l'art mesquin qui dominait à leur époque, ensuite et surtout la façon de traiter l'orchestre et de décupler ses facultés expressives en exigeant de lui beaucoup plus que des voix, en en faisant, par des procédés tout divers, mais avec une égale intuition de sa puissance, l'interprète essentiel de leurs sublimes inspirations.

Donc, *les Troyens*, tels que Berlioz les avait conçus, ont été exécutés sur le théâtre grand-ducal de Bade, en deux soirées, les 6 et 7 décembre 1890, et cette représentation a été comme une révélation pour les nombreux amateurs de ces régions qui n'avaient jamais entendu cette création épique ni au théâtre ni au concert. En deux soirées, ai-je dit. En effet, les difficultés de la mise en scène sur un théâtre peu vaste et médiocrement machiné ont empêché de donner l'œuvre entière en une seule séance et l'on a respecté alors la division pratiquée par

Berlioz lorsqu'il se décida à supprimer les deux premiers actes, qu'il remit en portefeuille, et à subdiviser les trois derniers en cinq pour qu'ils fussent exécutés sur le Théâtre-Lyrique, de Paris, le 4 novembre 1863.

La première partie, divisée à son tour en trois actes et intitulée *la Prise de Troie*, avait bien été, par la suite, entendue en entier et chez M. Colonne et chez Pasdeloup, mais jamais elle n'avait vu le feu de la rampe et ce sera un titre de gloire pour M. Félix Mottl que d'avoir enfin réalisé le dernier vœu que Berlioz dut former en quittant cette vie. Quant aux *Troyens à Carthage*, il nous souvient de leur apparition au Théâtre-Lyrique, des clabauderies qu'ils soulevèrent dans la presse et de l'admiration qu'ils excitèrent chez de rares amateurs comme si c'était hier, et Meyerbeer est encore là, devant nos yeux, assis à la même place pour chaque représentation, tenant, sans perdre une note, les yeux toujours fixés sur le livret qu'il devait cependant savoir par cœur.

Berlioz, sur le tard de sa vie, et lorsque le poids de l'âge eut calmé les effervescences de la jeunesse ou les bouillonnements de l'âge mûr, fut pris d'un bel accès de classicisme, et c'est alors qu'on put voir combien les leçons de son maître Lesueur avaient eu d'influence sur lui. Des quatre compositeurs que Berlioz adorait comme les dieux souverains de la musique et dont il avait fait ses modèles absolus, deux l'inspirèrent de préférence au début de sa carrière : Beethoven et Weber, deux à la fin : Gluck et

Spontini. C'est de *l'Enfance du Christ*, soit de 1854, que date cette évolution, accentuée de toute évidence par son opéra de demi-caractère, *Béatrice et Bénédict*, et par sa tragédie lyrique des *Troyens*. Dans l'opéra-comique imaginé d'après Shakespeare, aussi bien que dans le poème inspiré par Virgile, c'est l'influence presque exclusive de Gluck qui se fait sentir, surtout par la coupe mélodique des airs, des ensembles, qui sont d'une pureté extrême et d'une parfaite régularité. Mais quand on parle d'évolution classique avec Berlioz, il faut bien s'entendre. Il est incontestable que lorsqu'il composait les airs de Corèbe et de Cassandre, de Didon et de Béatrice, le tour de l'inspiration et la coupe de l'air procèdent directement de Gluck; mais il renforçait ces éléments et se les appropriait en quelque sorte par une orchestration beaucoup plus fournie et travaillée qu'il n'était permis à l'auteur d'*Alceste*. En un mot, c'est seulement pour la phrase vocale que Berlioz se fait le disciple de Gluck; pour tout ce qui tient à l'orchestre, il demeure le Berlioz des anciens jours, celui qui a su se former une si riche palette en empruntant leurs couleurs les plus éclatantes à Weber et à Beethoven.

Ce revirement que je signalais naguère à bon escient dans mon *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*, — car je suis de ceux qui ont pu suivre et les représentations des *Troyens à Carthage*, au Théâtre-Lyrique, et les exécutions de *la Prise de Troie*, aux concerts du Châtelet, — a vivement frappé les sept ou huit Français de France,

de Belgique ou de Suisse qui s'étaient rendus le mois dernier à Carlsruhe, et ce fut pour eux une grande stupéfaction de découvrir à quel point Berlioz, le romantique échevelé de *la Symphonie fantastique* et de *Roméo et Juliette*, avait su se plier, ici, à la tradition classique la plus pure et s'inspirer directement de Gluck. Mais il est singulier de prétendre expliquer cette évolution de Berlioz par le désir qu'il aurait eu de réagir contre *Tannhœuser*, *Lohengrin* et *Tristan;* car cette transformation s'accuse très nettement dès *l'Enfance du Christ*, c'est-à-dire à une époque où il connaissait très peu la musique de Wagner et ne nourrissait aucune hostilité contre lui.

Il est beaucoup plus simple et plus vrai d'admettre une évolution instinctive qui s'est produite, inconsciemment peut-être, en sa façon de concevoir la musique, — et ces transformations progressives ne sont pas tellement rares chez les artistes ; — mais, même après qu'il fut revenu, autant qu'il pouvait le faire, au culte exclusif de Gluck et de Spontini, tandis que l'influence de Beethoven et de Weber prévalait chez Wagner, rien ne pouvait empêcher que Wagner et lui n'eussent eu, toute leur vie, des aspirations identiques, les mêmes antipathies et les mêmes admirations. Si M. Mottl, l'ardent wagnériste, a fait triompher *les Troyens*, à Carlsruhe; si le *Wagnerverein*, de Berlin, a fait comprendre enfin *la Damnation de Faust* aux amateurs de cette ville, que Berlioz avait peu séduits jusqu'alors, croyez bien qu'il n'y a pas là une anomalie, ainsi qu'en

Voix leur guide
Voix leur jaune
Voix leur
Voix leur guide leur
Voix leur jaune
Voix leur

pourraient juger les esprits légers. Les préférences de ce chef d'orchestre et de cette société chorale se divisent très justement, au contraire, entre les deux grands musiciens qui furent comme deux frères ennemis, durant leur vie, et qui luttaient cependant, chacun à sa façon, pour le triomphe des mêmes idées contre la routine et le mauvais goût, contre la légèreté banale de certains opéras-comiques français ou italiens et les pompeuses et bruyantes redondances de maints grands opéras issus des mêmes écoles. Wagner et Berlioz ont tiré chacun de leur côté, mais ils ont eu des aspirations semblables : c'est ce qui demeure éclatant après leur mort.

Certes la forme et l' « écriture » des opéras de Berlioz ne sont pas pour plaire aux wagnériens décadents, aux intransigeants de la jeune école, et cette division très nette en airs, chœurs, duos et ensembles, nous paraît bien vieille à présent. Mais il y a une telle chaleur dans les appels désespérés de Cassandre, une telle douceur dans les tendres répliques de Corèbe, une telle fougue dans ces chœurs, une couleur si caractérisée dans ces airs de ballet, une grandeur tellement épique dans la scène toute de pantomime où Priam bénit le jeune Astyanax, une joie tellement délirante dans les airs du peuple troyen saluant l'entrée du cheval de bois, une douleur tellement violente dans les suprêmes prophéties de Cassandre, que la coupe conventionnelle de l'œuvre disparaît pour l'auditeur, tout enflammé de la fièvre du maître et du délire de Cassandre. Il y a plus

d'unité, disent même certains amateurs, dans *la Prise de Troie* que dans *les Troyens à Carthage* et cette supériorité s'explique, d'après eux, par ce fait que *la Prise de Troie*, n'ayant jamais été mise en scène, n'a pas eu à souffrir de modifications arrachées à la faiblesse de Berlioz par d' « intelligents directeurs ».

Cette distinction me paraît passablement arbitraire et, dans tous les cas, la raison qu'on en donne est illusoire. En effet, Berlioz ayant fait graver sa partition complète avant qu'elle fût représentée, il est aisé de vérifier que *les Troyens à Carthage* ont été exécutés à Paris tels qu'il les avait écrits : on y pratiqua seulement des coupures franches qui n'ont pu influer sur son style ni modifier le caractère général de son œuvre. Il me paraît, quant à moi, que la partition des *Troyens à Carthage* est tout aussi belle et d'un style identique à celle de *la Prise de Troie;* il y règne une inspiration d'ordre également supérieur, et Didon y parle un langage si sublime et si touchant qu'elle me paraît être au moins l'égale de Cassandre. Les chants de joie pacifique des Tyriens, la crainte entremêlée d'un vague espoir de Didon, les caressantes répliques d'Anna, l'appel aux armes d'Énée, l'exaltation de la reine en entendant prononcer le nom du héros troyen, la tendresse maternelle qu'elle montre à Ascagne quand Énée lui confie son jeune fils, tout, dès le début, est de premier ordre. Et ce bel intermède de la *Chasse royale*, une des pages les plus puissantes qui soient sorties du cerveau de Berlioz,

nous conduit tout droit à cet admirable troisième acte, où pas une note ne détonne. Et les deux suivants ne peuvent, surtout le dernier, que confirmer notre opinion première et nous faire placer sur un rang égal les deux parties des *Troyens*.

Faut-il admettre aussi que l'interprétation première au Théâtre-Lyrique eut une part notable dans l'insuccès des *Troyens à Carthage* et que Berlioz fut en quelque sorte trahi par les interprètes qu'il avait choisis sans les initier suffisamment à sa musique et qui apportèrent leur mauvais goût ordinaire dans l'exécution d'une œuvre qui les déroutait? Je ne le crois pas, et la médiocre opinion que le public avait alors de Berlioz, l'ennui qui se dégageait pour lui de ce poème antique et de cette musique réputée inintelligible suffisent amplement à expliquer son peu d'empressement à venir l'entendre et le peu de durée des représentations. De même que le mérite inégal des chanteurs de Carlsruhe n'a pas été un agent très actif dans le succès du mois dernier, Accordons que Mlle Reuss et Mme Mailhac ont fait preuve de qualités de premier ordre et comme cantatrices et comme tragédiennes dans Cassandre et dans Didon; mais celle-ci pouvait-elle égaler Mme Charton-Demeur? De son côté, M. Oberlander, baryton un jour pour chanter la partie de Corèbe, ténor le lendemain pour figurer Énée, et toujours peu brillant, de l'avis général, avait-il à son service une voix stridente de franc ténor comme Monjauze; enfin le petit rôle de Narbal, que son interprète fût Jules Petit, comme autrefois, ou

M. Planck, comme aujourd'hui, pouvait-il exercer une action déterminante sur la chute ou l'insuccès de l'ouvrage? Assurément non.

Admettons donc que Berlioz avait succombé tout seul à Paris parce que le public le repoussait de parti pris, et qu'il a triomphé tout seul à Carlsruhe parce que son heure est enfin venue — au moins en Allemagne — et que les amateurs y sont généralement plus accessibles aux œuvres d'une conception sévère et d'un style élevé. Nous, nous crions bien haut que Berlioz est un génie et nous lui élevons des statues; mais peu nous importe, après tout, qu'on nous offre ou non l'occasion d'entendre son *Benvenuto Cellini* et ses *Troyens*. Quand il nous est donné d'écouter *Béatrice et Bénédict*, nous faisons la moue et tournons dédaigneusement le dos. Peut-être, à la rigueur, si nous avions chez nous un artiste aussi vaillant et aussi convaincu que M. Félix Mottl, qui poursuit son œuvre de justice et de réparation pendant des années, peut-être alors nous laisserions-nous faire une douce violence et consentirions-nous à applaudir un chef-d'œuvre qu'on nous imposerait de force; mais quant à l'exiger nous-mêmes, quant à l'imposer par un mouvement d'opinion publique à d'apathiques directeurs qui n'en veulent pas entendre parler, voilà ce qui ne se verra jamais. Il nous suffit, apparemment, de *la Damnation de Faust*.

ROBERT SCHUMANN

I

MANFRED ET LA VIE D'UNE ROSE

Janvier et juin 1873.

Décidément les concerts du Conservatoire sortent de leur somnolence et voici que le Comité donne une place d'honneur successivement à deux grands artistes encore attaqués et méconnus : Berlioz et Schumann. C'est en octobre et novembre 1848 que celui-ci composa la musique de *Manfred,* car les agitations politiques de ce temps semblent avoir donné un nouveau nerf aux facultés créatrices du maître qui écrivit la même année plusieurs morceaux importants de *Faust,* son chef-d'œuvre. Jusqu'à présent, un seul théâtre a tenté la représentation scénique de *Manfred;* sur la demande de Liszt, on le donna plusieurs fois à Weimar au commencement de 1852, mais bien qu'on eût pris soin de corriger et d'abréger le poème, cet ouvrage offrait trop peu d'attrait à la masse du public pour obtenir du succès au théâtre : on dut renoncer à jouer sur la scène ce poème de Byron.

La musique de *Manfred* semble avoir une signification particulière dans l'existence de Schumann; en l'écoutant, on ne peut se défendre d'y

voir comme un reflet de l'âme du compositeur et d'y découvrir comme un pressentiment du sort terrible que lui réservait l'avenir. On sent qu'il s'est complètement absorbé dans ce sujet et comme identifié avec son sinistre héros. Certains faits montrent d'ailleurs que Schumann fut attiré vers ce sujet par des affinités secrètes. Il dit un jour dans une conversation : « Jamais je ne me suis encore livré, avec autant de force et d'ardeur, à une composition qu'à celle de *Manfred*. » Il lui arriva, à Dusseldorf, de lire le poème dans une réunion d'amis : la voix lui manqua ; tout à coup des larmes jaillirent de ses yeux et une émotion si violente s'empara de lui qu'il ne put pas continuer.

Il ne se plongea malheureusement que trop dans ce terrible sujet, qui finit par devenir pour lui une idée fixe. Son esprit, tendu vers un but hors de la portée humaine, absorbé dans cette recherche de l'idéal le plus abstrait, s'affaissa tout à coup. L'état mental de Schumann avait offert de temps à autre des symptômes inquiétants. Quand ces crises survenaient, les prières de sa femme et de ses amis le faisaient renoncer un instant au travail qui lui causait toujours une surexcitation fébrile. Mais ces moments de repos lui étaient insupportables. Une sorte de pressentiment sinistre lui faisait deviner qu'il vivrait trop peu pour faire jaillir de son cerveau toutes les idées qu'il y sentait bouillonner, et il se remettait au travail avec une douloureuse ardeur, se raidissant avec rage contre le mal qui progressait. Cette

lutte horrible de l'homme contre la folie dura plusieurs années avec des chances diverses : le génie parvenait souvent à dompter le mal, mais l'issue de ce combat inégal ne pouvait être douteuse : l'homme succomba.

Schumann est peut-être de tous les grands musiciens celui qui mérite le mieux le titre d'apôtre de l'art. Sa vie entière se résume dans son ardent amour pour Clara Wieck qui porte aujourd'hui si dignement le nom de Mme Schumann et dans son culte passionné pour l'art musical. Du jour où Schumann eut obtenu la main de Clara, qu'un père obstiné lui refusa très longtemps, l'existence la plus douce et la plus paisible s'ouvrit devant lui. Le ciel même sembla bénir cette union fortunée puisqu'il ne leur ravit en bas âge qu'un seul de leurs huit enfants. La famille et la musique remplissaient la vie de Schumann. D'un naturel doux et aimant, ennemi de la brigue, fuyant les honneurs, redoutant presque les exécutions, se confinant dans son paisible intérieur, il semblait ne composer que pour lui-même ou pour les siens ; mais quelle sainte ardeur il mettait au travail ! « J'ai bien à remercier Dieu, — écrivait-il à Hiller en 1848, au moment même où il composait *Manfred*, — de ce qu'il me laisse, en des temps pareils, le courage et la faculté de travailler. » Et ailleurs : « Poursuivons notre œuvre tant qu'il reviendra au moins un jour. » Et il fit comme il disait, disputant un jour, une heure, à l'horrible maladie.

Ce génie musical, le plus grand peut-être qui

ait paru depuis Beethoven, est encore bien inconnu en France ; cependant il a conquis de nombreux admirateurs depuis qu'on a pu entendre plus souvent ses créations qui semblent parfois un peu voilées à première audition, mais qui vous ravissent d'autant plus quand on les a pénétrées. M. Pasdeloup, le premier, osa exécuter une symphonie de Schumann à la Société des jeunes artistes. Depuis cet essai, qui date de 1860, il a joué au Cirque plusieurs ouvertures du maître, et trois de ses symphonies, sur quatre. Le public fait maintenant bon accueil au musicien qu'il boudait naguère. Aujourd'hui les mélodies de Schumann, et certaines de ses pièces pour piano, ont rang d'ouvrages classiques : son œuvre entier y arrivera avant peu. La conduite du Conservatoire à son égard en est le présage certain.

C'est en 1867 que le Conservatoire ouvrit ses portes à Schumann en jouant sa symphonie en *si bémol,* qu'on redonna en 1869. Cette même année, on essaya l'ouverture de *Manfred*, qui n'eut aucun succès. Aujourd'hui on exécute *Manfred* en entier : c'est un pas énorme, et qui indique que le Conservatoire a hâte de rendre au maître les honneurs dus au génie. Et il n'a pas dédaigné d'engager la partie avec le moins de chances en sa faveur, en offrant à un public aussi peu préparé que possible l'œuvre la plus périlleuse peut-être de Schumann, une suite de morceaux composés pour un poème célèbre que peu d'auditeurs avaient pris la peine de lire à l'avance. On avait bien distribué des programmes avec

analyse du drame, mais analyse trop succincte et qui manquait totalement pour l'ouverture. Ce morceau résume admirablement tout le drame de Byron. Cette peinture des souffrances d'une âme agitée est tracée de main de maître : on y devine une sombre inquiétude, une âcre curiosité, une joie ardente, un profond désespoir, toutes les phases enfin par où passe un esprit dévoré du désir de percer les mystères les plus obscurs.

Il est superflu d'analyser cet ouvrage scène par scène : de la plus courte à la plus longue, elles sont toutes marquées à l'empreinte du génie. Ici la grâce et la douceur comme dans le quatuor des Génies; là le fantastique le plus sombre et le plus terrible dans l'incantation des quatre basses et le chœur des génies d'Arymane; ailleurs, le sombre monologue de Manfred, puis son triste dialogue avec Astarté, ou bien des apparitions enchanteresses, celle du génie de l'air et celle de la fée des Alpes qui ravit à ce point le public, qu'il l'a fait redire. C'est la première fois que Schumann obtient pareil honneur rue Bergère.

Il y aurait bien des défauts à corriger dans l'exécution : l'ouverture a été prise dans un mouvement trop rapide, puis on a eu le grand tort de passer l'évocation d'Astarté et de choisir des chanteurs incapables. Le joli entr'acte en *fa* et l'apparition de la fée des Alpes ont été joués le double trop vite, et ont perdu ainsi leur caractère féerique et mystérieux. Et puis, pourquoi ne fait-on pas pour *Manfred* comme pour *Egmont*,

et pourquoi un récitant ne déclame-t-il pas au moins les passages essentiels du poème ? Est-ce Schumann qu'on sacrifie à Beethoven ou Byron à Gœthe ? De plus, chaque compositeur ayant une personnalité bien tranchée demande à être interprété d'une façon différente : on n'arrive à saisir ses moindres intentions que par un long commerce avec lui. L'orchestre du Conservatoire n'a pas encore assez vécu dans la familiarité du maître pour pénétrer le sens intime de son œuvre ; mais ce n'est là qu'une affaire de temps, et de tels artistes ne peuvent tarder à comprendre et à interpréter Schumann avec la même perfection que Mozart, Haydn ou Beethoven.

* * *

Les Concerts du Grand-Hôtel, dirigés par M. Danbé, viennent de clore leur seconde année en exécutant *la Vie d'une rose*, ou plus exactement *le Pèlerinage de Rose*, de Schumann. Cette légende dramatique, toute pleine de grâce et de tendresse, est une des dernières créations du maître. C'était en 1851. Schumann venait de produire coup sur coup ses chants de *Wilhelm Meister*, sa quatrième symphonie, ses ouvertures de *Jules César* et de *la Fiancée de Messine*, il avait aussi mis la dernière main à son *Faust*, l'œuvre préférée de toute sa vie et la plus haute manifestation de son génie, quand il reçut à l'improviste un poème qui lui était adressé de Chemnitz. Voici le sujet de cette légende. Une rose implore de la reine des Elfes la faveur de

Düsseldorf, den 2ten Nov.
1853.

An die verehrliche Direction
des Männergesangvereins.

In dem am 10ten November stattfindenden 2ten Concert soll u. A. eine Ballade meiner Composition: „Das Glück von Edenhall" für Männerstimmen aufgeführt werden. Da diese Composition, ihrem Charakter wie der Art der Instrumentirung nach, einen möglichst zahlreichen Chor verlangt, so wollte ich durch diese Zeilen, die geehrten Mitglieder Ihres Vereins zur Mitwirkung einzuladen, die Direction freundlich ersuchen. Die

goûter aux joies et aux misères de cette vie. La fée lui donne les traits et l'âme d'une femme, et lui remet une rose, gage de bonheur pour qui la possédera; mais Rose mourra le jour où elle perdra cet emblème. Voici Rose sur la terre; elle demande l'hospitalité, on la repousse en l'injuriant; elle entre dans un cimetière où elle assiste à l'enterrement d'une jeune fille morte d'amour. Un vieux fossoyeur prend Rose en pitié, et l'emmène dans sa misérable demeure. Il la conduit chez des meuniers qui croient revoir la fille qu'ils ont perdue, et la gardent auprès d'eux; puis Rose se marie et devient mère : elle meurt en remettant à son enfant la rose, gage d'un bonheur éternel.

Schumann s'éprit de cette légende et répondit à l'auteur, Moritz Horn, que son poème si frais et si gracieux l'avait charmé et qu'il aurait le plus grand plaisir à le mettre en musique s'il voulait bien l'abréger et le traiter d'une façon plus dramatique, en faisant certains changements qu'il lui indique. Cette réponse, bien qu'un peu tardive (21 avril 1851), ravit Horn qui s'empressa de retoucher son ouvrage au gré du musicien. En juin, nouvelle lettre de Schumann qui lui demande de faire entendre un chœur d'anges après la mort de Rose, et de la changer non plus en rose, mais en ange. « Cette progression : rose, jeune fille et ange, me semble poétique et plus conforme à la transmutation des âmes, dont nous rêvons tous si volontiers. » Au mois de septembre, il lui écrit que *la Vie d'une rose* a été exécutée avec

succès en petit comité et pour s'excuser de n'avoir pas pu le convoquer à temps et d'avoir négligé de lui mander le succès de leur ouvrage. Le lendemain de l'exécution, il était parti en voyage pour la Suisse et la Belgique. Il lui annonce encore qu'il se décide à orchestrer son ouvrage (ce qui en retardera la publication de quelques mois), et lui demande de nouvelles poésies à mettre en musique. En décembre, enfin, il finit d'instrumenter sa partition et la lui envoie avec ce mot d'amitié : « Cher monsieur, « Mieux vaut tard « que jamais », dit-on. Une maladie nerveuse était malheureusement la cause de mon long silence. Depuis quelques jours seulement, je suis un peu mieux. Puissiez-vous accueillir favorablement, aujourd'hui, cette *Rose* qui devrait être entre vos mains depuis si longtemps!... » Ce gracieux ouvrage, « ce petit conte, comme dit Schumann, d'une forme et d'une expression quelque peu parente de *la Péri*, mais plus champêtre, plus allemande dans son ensemble », fut exécuté aux Concerts de Dusseldorf le 5 février 1852 et obtint un vif succès.

On a pu voir par ce qui précède que la composition de cet ouvrage n'alla pas sans encombre. A mesure qu'il avançait dans son travail, Schumann distinguait mieux les défauts de ce poème; il cherchait alors à les corriger, mais, n'étant pas grand clerc en charpente dramatique, il n'y remédiait que d'une façon très imparfaite, même avec l'aide de Horn, qui n'était pas plus habile que lui dans ce métier. Malgré leurs efforts com-

binés et les nombreuses corrections qu'ils y firent, le poème de *la Vie d'une rose* est resté assez défectueux, il est aussi peu varié que possible et d'une naïveté sentimentale exagérée : on y rencontre pourtant plusieurs scènes gracieuses et touchantes, mais qui sont mal agencées et qui se nuisent l'une à l'autre. Ces défauts du poème et les hésitations qu'ils causèrent au compositeur se reflètent naturellement dans la musique. L'œuvre entière est charmante et d'une couleur exquise, mais d'une couleur parfois trop grise et monotone. Tel passage disparaît dans la demi-teinte uniforme de l'ensemble, qui, pris à part, semblerait ravissant : à plus forte raison pour les morceaux qui se sont déjà détachés en pleine lumière.

La première partie contient quantité de pages charmantes : le duo et le trio des fées, le délicieux chœur des Elfes, le dialogue de Rose avec la reine des Elfes, la mélodie de ténor : *Salut, soleil*, le réveil de Rose, ses vaines supplications à la porte d'une ferme, puis toute la scène du cimetière, avec cet admirable chant funèbre, et enfin le doux concert des Elfes berçant le premier sommeil de Rose. La seconde partie, qui renferme des morceaux d'un rythme très franc, a plu davantage. L'air de ténor : *Déjà l'aurore éclose*, est bien joli; le quatuor où le fossoyeur présente Rose à ses nouveaux parents expose une mélodie charmante, ainsi que le solo de ténor qui suit; le chœur des chasseurs, d'une gaieté rêveuse, contient de jolis appels des cors; la mélodie du con-

tralto : *Au fond des bois*, est d'un sentiment exquis, ainsi que le duo d'amour entre Rose et son fiancé. La scène du mariage débute par un beau chant religieux, puis se termine par de joyeux refrains villageois. La mort de Rose se dévouant pour son enfant a inspiré au musicien une mélopée d'une sérénité inaltérable que couronne le chant des séraphins appelant leur sœur au ciel.

Puisse à présent cette emblématique et délicate *Rose*, éclose un beau matin, faire mentir, grâce à son précieux talisman, le vers-cliché de Malherbe, que de méchantes langues n'ont pas manqué de lui appliquer !

II

FAUST

Février 1880.

Il y a quelque vingt-cinq ans, le titre seul de *Faust* provoquait dans le public une répulsion instinctive; aujourd'hui, il exerce une réelle attraction sur ce même public français. Ce n'est pas que ce quart de siècle ait été employé par les amateurs de tout genre et de tout rang à lire le poème de Gœthe et à en savourer les beautés philosophiques; gardez-vous de le croire, car le nombre de ceux qui ont lu, médité et voulu comprendre l'œuvre de Gœthe n'a pas augmenté d'une façon sensible. Il aurait plutôt diminué depuis qu'un ouvrage dramatique assuré du succès a donné au

gros du public des données suffisantes sur le poème de Gœthe pour en pouvoir parler sans le lire. Le tout, en France, n'est pas de connaître une seule chose à fond ; c'est d'en pouvoir bavarder.

Et l'on pouvait parler de *Faust*, après qu'on avait pris une teinture suffisante de l'œuvre et du sujet en voyant représenter cette version si bien adaptée au goût français, je dirai même au goût parisien. Si habilement qu'eussent travaillé ces trois auteurs, leur ouvrage ne conquit pas d'emblée les faveurs de la foule, encore un peu surprise par cette légère couche de poésie germanique, mais elle ne pouvait longtemps méconnaître une œuvre si bien faite à sa mesure, et les caressantes mélodies du musicien eurent bientôt raison des dernières hésitations du public. Au bout de peu de temps, la défiance première était devenue sympathie, et cette sympathie tournait vite à la fureur, à l'enthousiasme, au culte, surtout dans le camp féminin. M. Gounod servit ainsi la cause de Berlioz et lui fraya la voie sans nullement sans douter.

Lorsque parut un beau jour sur une affiche de concert le *Faust* de Berlioz, grande fut la surprise du public. Eh quoi ! Il y avait donc un autre *Faust* que celui de Gounod ? D'où sortait celui-là et que venait-il faire? Il ne valait pas le diable, à coup sûr, et ce serait amusant d'en rire un peu. N'importe, il fallait voir, juger, comparer, et ce public, qui fait à Paris le succès de tant de bêtises et l'insuccès de tant d'œuvres fortes, s'érigea en juge du camp entre les deux *Faust*.

Quelques musiciens et quelques critiques, très rares ceux-là, criaient bien depuis des années que *la Damnation de Faust* était un chef-d'œuvre, mais leur voix était couverte par les bravos qui saluaient l'opéra de M. Gounod. Cette fois, on les écouta un peu plus ; la presse, la veille encore hostile, embouchait la trompette, et les premiers partisans du maître étaient bientôt qualifiés de tièdes et de modérés par ceux qui les traitaient auparavant d'exaltés et de fous. En un jour, Berlioz fut à la mode. On parlait partout de sa *Damnation :* quelle figure faire dans un salon si l'on n'avait pas un semblant d'opinion sur la valeur comparée des deux *Faust ?* Et tout le monde de courir au Châtelet pour s'y montrer, et tout le monde d'écouter, surtout d'applaudir, et tout le monde d'en jacasser. La grande vogue a duré deux ans, elle dure encore, et l'œuvre durera toujours.

Mais voilà-t-il pas un troisième *Faust* qui surgit ! Pour le coup, c'est trop fort, et l'auteur aurait bien dû se dire qu'il n'y avait rien à faire après Berlioz et Gounod. Mais il est mort, paraît-il, et son œuvre, contemporaine de celle de Berlioz, est bien antérieure à celle de M. Gounod. C'est là une excuse et sa mort lui fait pardonner sa témérité. Ce sera encore matière à causeries de salon, à d'ingénieux parallèles entre les trois *Faust*, et l'on court au Cirque d'Hiver la bouche enfarinée. Mais quelle surprise et quelle déception quand, après deux où trois scènes de connaissance, dont le Jardin et l'Église, on tombe

en plein *second Faust*, et qu'il faut entendre chanter ces personnages abstraits, tels que *Pater seraphicus, Pater extaticus* et *Pater profundus!* Tout l'incompréhensible de Schumann greffé sur l'incompréhensible de Gœthe!

Cependant la musique de Schumann est fort claire, non pour les profanes, s'entend, mais pour les connaisseurs déjà initiés à sa manière; il n'importe, on le rend responsable des obscurités de Gœthe. Ici apparaît le danger qu'il y a toujours à soumettre à un auditoire des œuvres musicales dont le sujet lui échappe, et nul ne lui échappe plus complètement que le *second Faust*. Je l'ai dit et répété dans de longs articles qui sont devenus livre avec le temps[1] : Schumann s'est senti dès la première heure attiré vers le poème de Gœthe par un charme irrésistible, et il voulait mettre en musique tout le *Faust*, première et seconde parties; mais comme c'était surtout le *second Faust*, création toute d'idéal et de fantaisie, qui charmait et subjuguait sa nature mystique, il s'en occupait de préférence et remettait à plus tard pour s'occuper de la première partie.

En somme, il a mis en musique trois scènes du *premier Faust* : le Jardin, Marguerite devant l'image de la Vierge et l'Église; puis il entre dans le *second Faust*, dont il traite divers épisodes : la scène initiale d'Ariel et des Sylphes, Minuit, le Dialogue des quatre sorcières, la Lutte du docteur

1. *Gœthe et la musique : ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées.* Un vol. in-18, chez Fischbacher, 1880.

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

avec le Souci, la Mort de Faust et toute la scène finale, à laquelle il a donné des développements tels qu'elle tient à elle seule la moitié du volume. Il avait commencé à s'en occuper vers 1844, et les parties déjà composées en furent exécutées à Leipzig, Dresde et Weimar pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Gœthe, le 29 août 1849; mais il se remit au travail : c'est en 1850 qu'il écrivit les deux derniers grands morceaux, et l'ouverture seulement à la fin de 1853, presque au moment de perdre la raison.

Certain critique allemand enseigne que cette ouverture n'a pas grande valeur : M. Pasdeloup est probablement du même avis, puisqu'il en supprime un bon tiers sous prétexte de répétition, tandis qu'il ne coupe rien de l'ouverture de *Semiramide*, qui est trois fois plus longue et qui se répète quelque peu. Schumann croyait pourtant avoir « couronné » ces scènes éparses par ce prologue musical; mais il se trompait, paraît-il. Il ne se trompait sûrement pas en écrivant le délicieux duo du jardin qu'on a joué trop vite, les ardentes supplications de Marguerite à la Vierge et la magnifique scène de l'Église dont le public, habitué au tableau plus académique de M. Gounod, n'a pas semblé comprendre la terrible grandeur.

La scène d'Ariel et des Sylphes, qui ouvre la seconde partie, a été traitée par Schumann avec ce sentiment de la poésie qu'il possédait à un si haut degré, et l'appel d'Ariel comme le chœur des Elfes qui vient après sont d'une inspiration

exquise. Ce morceau prouve encore une fois ce que j'ai dit souvent : que M. Gounod avait étudié et pénétré Schumann bien avant que celui-ci ne fût seulement soupçonné en France ; car tout le morceau d'orchestre, au début, repose sur une phrase qu'on jugerait être de M. Gounod, qu'il a dû même écrire plus d'une fois, tout comme on trouvera plus loin, dans l'air de *Pater extaticus*, ces répétitions en progression ascendante dont il use si souvent. Et cependant le public, sourd à telle phrase qu'il trouverait enchanteresse sous la plume du musicien français, ne bronche non plus qu'un Terme. Après avoir entièrement coupé le dialogue des quatre sorcières : le Souci, le Besoin, la Misère, la Dette, qui veulent se glisser dans le cabinet du docteur, M. Pasdeloup a réduit à sa plus simple expression la scène entre Faust et le Souci, ainsi que les récits de Faust au moment où il va tomber dans la fosse que les Lémures ont creusée à ses pieds. Tout cela est pourtant fort beau et bien dans le sentiment de Gœthe, dont le texte est suivi à la lettre : il y a surtout un accent incomparable dans la fière réponse de Faust au Souci avant que celui-ci ne lui ait soufflé sur les yeux pour l'aveugler ; il se trouve aussi de magnifiques élans dans l'air de Faust rêvant de bouleverser le monde au seuil de la tombe. Mais je comprends, après tout, les craintes de M. Pasdeloup, et l'attitude morne et résignée de l'auditoire pendant cette partie a dû l'encourager dans ses suppressions.

La troisième partie de la partition, celle qui

comprend la scène finale du *second Faust*, s'ouvre par un chœur d'une gravité superbe, auquel ne le cèdent en rien l'air de *Pater extaticus*, avec accompagnement continu de violoncelles et d'altos, et la mélodie de *Pater profundus*. Le court et gracieux solo de *Pater seraphicus* amène le chœur suppliant des Enfants bienheureux, qu'on a fait redire, non sans protestations bientôt apaisées, et qui forme en effet une page très remarquable, mais non inférieure au chœur précédent, que nul n'avait songé à redemander. Deux pages d'un très beau caractère, chantées par le docteur Marianus avec le chœur et qui se trouvent beaucoup plus loin, ont été mises par M. Pasdeloup en tête du grand chœur : *Il est sauvé*, par lequel il termine l'ouvrage, en supprimant tout ce qui suit dans la partition. Je sais bien que ce chœur est d'un effet sûr par son charmant solo de soprano, par le délicieux quatuor des Enfants bienheureux en *sol bémol* et par son superbe *hosanna;* mais il n'en est pas moins vrai que c'est terminer un peu brusquement et sans trop de façon l'œuvre de Schumann.

Au total, M. Pasdeloup nous a donné la moitié, les deux tiers au plus, de l'œuvre entière, et cela aurait suffi, si tout eût bien marché, pour montrer à quel point Schumann avait su traduire admirablement les conceptions les plus abstraites de Gœthe et combien son *Faust* est plus qu'aucun autre une transfiguration musicale absolument exacte du poème original. Mais quelle interprétation pitoyable, avec un orchestre et des chœurs

marchant cahin-caha sans pouvoir arriver à se rattraper, avec des chanteurs sachant mal leur partie et pressés d'en finir avec cette corvée, avec un Méphisto, qui n'a pas la ressource de faire rire comme celui de Berlioz. Et voilà pourquoi ce nouveau *Faust* n'aura jamais en France la vogue des deux autres : le diable y est trop sinistre et n'a pas le plus petit mot pour plaire aux dames. Pas de succès possible hors de là.

III

LE PARADIS ET LA PÉRI

Décembre 1887.

Eh quoi ! déjà dix-huit ans depuis que les rares amateurs qui cultivaient alors la musique de Schumann et avaient, les uns jouant du piano, les autres chantant, exécuté maintes fois entre eux son délicieux poème : *le Paradis et la Péri*, furent tout étonnés de le voir paraître un beau jour sur l'affiche des Italiens? C'était pour des concerts que le directeur, M. Bagier, avait imaginé d'offrir tous les lundis à sa riche clientèle, et c'était son chef du chant, M. Giulio Alary, qui lui avait donné l'idée de profiter de la présence de Mlle Krauss dans sa troupe pour exécuter cette musique exquise qu'elle avait dû entendre chanter en Allemagne et dont elle était toute pénétrée. Illusion ! les habitués des Italiens ne virent pas cette innovation d'un œil favorable ; ils bâillèrent beaucoup à cette audition, on en redonna une

deuxième huit jours après, et puis ce fut tout. Il faut dire aussi que l'exécution était bien médiocre avec un orchestre et des chœurs tout à fait impropres à cette musique, et quoiqu'il y eût parmi les solistes deux artistes supérieurs : Mlle Krauss et M. Bonnehée. La première était alors dans tout l'éclat de son beau talent dramatique, avec une voix encore vibrante, et M. Bonnehée avait su donner une telle expression de désespoir à la courte phrase du pestiféré implorant une goutte d'eau, que cet appel déchirant résonne encore à mon oreille. Mais M. Nicolini, mais Mlle Morensi, mais M. Agnesi; hélas! hélas! hélas!

Et voilà que M. Colonne, éclairé par le succès si bien établi de *Manfred*, nous fait une agréable surprise en s'appropriant *le Paradis et la Péri*. Ce premier essai de Schumann dans le genre de la cantate de concert, quel essai! du premier coup un chef d'œuvre! date de 1843. Il fut exécuté pour la première fois à Leipzig, le 4 décembre, aux concerts du Gewandhaus, sous la direction de Schumann lui-même, et obtint un tel succès qu'il fallut le rejouer au concert suivant, le 11 du même mois : le rôle principal était chanté par Mme Frege, une cantatrice incomparable qui n'a jamais été surpassée dans cette œuvre et qui paraît avoir exercé une grande influence sur Schumann et sur Mendelssohn. Jenny Lind s'en empara par la suite, et sa poétique interprétation ne contribua pas peu à répandre cette œuvre admirable. Hambourg, Cologne, Dusseldorf, etc., l'applaudirent à l'envi; la Hollande aussi recon-

nut très vite en cet ouvrage une création de génie ; mais l'Angleterre y fut d'abord insensible, malgré l'appui de Jenny Lind, et la Belgique et la France y demeurèrent longtemps indifférentes. Mais il y a déjà plusieurs années qu'on l'a entendue avec faveur à Bruxelles, puis à Gand, et voici que Paris vient de l'applaudir à son tour; tout rentre ainsi dans l'ordre et le génie est universellement reconnu.

La fable de ce poème, empruntée à Thomas Moore, retrace les voyages d'une Péri chassée du Paradis jusqu'au jour où elle rapportera au Très-Haut un don assez précieux pour racheter sa faute. Elle offre d'abord au Seigneur quelques gouttes du sang d'un héros mort pour la liberté, puis le dernier soupir d'une jeune vierge expirant dans les bras de son bien-aimé en voulant le sauver de la peste, enfin les larmes d'un pêcheur repentant. Après cette dernière offrande, elle voit les portes de l'Éden se rouvrir pour elle. Ce sujet, particulièrement poétique et délicat, traversé d'élans de passion, de douleur intense, d'accents guerriers et de chants religieux, avec des épisodes d'un chaud coloris et d'une rare puissance pathétique, offrait, par sa variété même, un cadre excellent pour que Schumann épanchât les trésors de son inspiration toujours si personnelle et si pure. Ce qui frappe avant tout dans cette œuvre, c'est l'abondance, la richesse de la mélodie, qui est toujours, cependant, d'une expression pénétrante et qui, venant de l'âme du musicien, va droit à l'âme de l'auditeur. La phrase est sou-

vent courte, mais d'une intensité de sentiment extraordinaire et que Schumann seul, peut-être, a possédée à un tel degré.

Il ne faudrait cependant pas traiter cette importante composition comme un simple recueil de *lieder*. Certes, il y a beaucoup de phrases délicieusement tendres ou mélancoliques confiées à des voix seules; mais la puissance de Schumann, qu'on lui a trop souvent contestée, éclate dans la composition de ces grands tableaux du Triomphe du roi de Gazna, de la Peste au bord du Nil, de la Prière des fidèles, le soir, au seuil de la mosquée. Cet ensemble de la bataille, ce chant désolé lorsque le rebelle est frappé à son tour et cet admirable finale de la première partie, ne sont-ce pas là des morceaux d'une ampleur incomparable? Et dans la deuxième partie, ce ravissant chœur des génies du Nil, sur lequel se détachent les cris désespérés de la Péri exilée, et le quatuor séraphique des pleurs, et ces sinistres accords qui forment tout un tableau, qui rendent presque visibles à l'œil ces plaines desséchées où les malheureux frappés de la peste expirent en d'atroces douleurs, et le divin chant de la Péri auprès des deux amants endormis du dernier sommeil, ne voyez-vous donc là que de jolis *lieder?* Dans la dernière partie encore, le chœur avec soli : *O saintes larmes du coupable!* n'est-il pas une des inspirations les plus grandioses qu'un compositeur puisse rencontrer? Et notez que je n'ai souligné ici que les grands morceaux d'ensemble ou à plusieurs voix, tout le monde étant

d'accord pour reconnaître la poésie et la tristesse des plaintes de la Péri, la douceur des phrases consolatrices de l'Ange, le charme adorable des mélodies du ténor solo, l'élan, la chaleur de la Péri, quand elle se lance à la recherche du trésor inconnu, les appels déchirants du pestiféré, les accents si passionnés et si chastes pourtant de sa fiancée ; enfin, le cri de désespoir que lance la Péri repoussée hors de l'Éden une dernière fois, et ses chants de triomphe après qu'elle a reconquis avec son propre pardon celui des hommes et qu'une rosée bienfaisante tombe sur le sol desséché.

Cette œuvre, à l'entendre, à l'examiner, dément aussi le double reproche qu'on adresse assez volontiers à Schumann d'orchestrer lourdement et de procéder, pour la mélodie, de Weber ou de Mendelssohn. Il y a dans tout cet ouvrage, et dans le tableau de la peste en particulier, des trouvailles d'instrumentation bien personnelles ; de plus, tous ses chœurs de houris, de génies du Nil sont d'une fluidité, d'une poésie exquise, préférables, s'il est possible, aux charmantes inspirations de Weber qui sentent plus le théâtre et sont moins idéales. Quant à vouloir comparer ces poèmes de Schumann, d'une fantaisie ailée, aux oratorios si pompeux de Mendelssohn, il me paraît y avoir là une impossibilité manifeste, et si l'on veut établir à toute force un parallèle entre ces deux grands musiciens, ce serait le Mendelssohn du *Songe* auquel on pourrait comparer le Schumann du *Paradis*. Mais ici encore, et Dieu

sait pourtant si j'admire assez *le Songe d'une nuit d'été*, la balance me semblerait pencher du côté de Schumann, le mélodiste le plus richement doué qu'on ait peut-être vu depuis Mozart et le plus profondément ému parmi les successeurs de Beethoven.

Mlle Krauss a tenu la partie de la Péri d'une voix un peu défaillante, mais avec beaucoup de chaleur et de conviction. M. Vergnet, dans le ténor récitant, Mme Durand-Ulbach, dans la partie de l'Ange, enfin, Mlles Agussol et Baldo complétaient une interprétation excellente. Et comme on comprend, en écoutant ce chef-d'œuvre, à quel point est juste ce qu'on a dit de Schumann, qu'il composait non pour écrire de la musique, mais pour parler sa langue naturelle et traduire ses pensées de la plus éloquente façon!

AMBROISE THOMAS

I

PSYCHÉ

Mai 1878.

La *Psyché* de M. Ambroise Thomas fut représentée à l'Opéra-Comique le 26 janvier 1857. L'auteur était alors dans une période malheureuse et n'en pouvait sortir; il venait de faire jouer *la Tonelli, la Cour de Célimène,* et se préparait à donner *le Carnaval de Venise* et *le Roman d'Elvire. Psyché* ne rompit pas le charme, et ce fut un insuccès de plus à ajouter à ceux déjà subis. Il y avait donc courage à la remettre en scène, même en la retouchant tant et plus; mais le courage et la témérité siéent aux gens heureux, et, bien qu'il ne paye pas de mine, M. Thomas est un homme, un compositeur heureux entre tous. Son bonheur est tel, j'entends son bonheur au théâtre, que certains de ses ouvrages, qu'il juge indignes de lui, comme *le Caïd,* ou même qu'il ne veut pas laisser jouer, comme *Gille et Gillotin,* réussissent plus franchement qu'aucun autre, — et le bizarre est que ces coups de fortune ne le rendent pas plus fier.

Maintenant que M. Ambroise Thomas a obtenu, grâce à *Mignon* et à *Hamlet*, une noto-

riété que ses précédents ouvrages ne pouvaient pas faire prévoir; maintenant que, grâce à sa qualité de doyen de la section musicale à l'Institut et à son titre de directeur du Conservatoire, il s'offre à tous comme le représentant officiel de la musique française; maintenant qu'il occupe avec moins de grâce et plus de gravité la place qu'Auber occupait autrefois, il peut être curieux de rechercher comment le musicien de vingt-cinq ans était jugé à ses débuts par deux artistes de génie, un peintre et un musicien. Tandis que M. Ingres, nommé directeur de l'École de Rome, n'avait que des paroles d'éloge et d'amitié pour « l'excellent jeune homme, le bon Thomas », qui l'avait si bien consolé du retard de sa caisse de musique en lui jouant sur le piano ses airs favoris d'Haydn et de Mozart, Schumann, qui suivait attentivement de Leipzig le mouvement musical de l'Europe entière, appréciait en ces termes les premiers essais du lauréat français :

« Les Caprices de Thomas sont d'un degré supérieur aux *Adieux de Saint-Pétersbourg*, de Wenzel; mais, malgré l'application évidente et la plus grande somme de talent dont cette œuvre témoigne, ce n'est au fond que du Wenzel perfectionné. Ce sont de creuses rêveries allemandes habillées à la française, tantôt si aimables qu'on s'en doit défier, tantôt si prétentieuses qu'elles vous portent sur les nerfs. Il arrive parfois à l'auteur de s'égarer dans des harmonies mystiques, mais il ne tarde pas à s'effrayer lui-même de sa hardiesse et à revenir à son véritable naturel, à ce

qu'il aime, ce qu'il possède et ce qu'il peut donner. Mais à quoi bon insister ? pour les amateurs de ce genre de musique, ce sont des Caprices, de jolis Caprices, etc., etc. »

Et ailleurs, en étudiant différents trios de Rosenhain, d'Antoine Becker : « J'arrive à une composition anodine, un trio de salon d'Ambroise Thomas, pendant l'exécution duquel on a tout loisir de lorgner sans perdre complètement le fil musical. La chose n'est ni lourde ni légère, ni profonde ni plate, ni classique ni romantique : ce n'est jamais discordant, par endroits même la mélodie est de bon aloi, comme dans le chant principal en mineur du premier morceau. Je ne puis cependant cacher qu'à son retour en *ré majeur*, ce même thème perd beaucoup de son charme, et qu'il devient absolument commun. Ce que c'est pourtant qu'un demi-ton de plus ou de moins dans une tierce ! Si l'on examine la forme technique, ce qui frappe dans chaque morceau, c'est surtout la brièveté et la maigreur. Le premier même est tellement étriqué qu'il ne renferme pas de second thème, car on ne peut vraiment pas donner ce nom à la reprise par le violoncelle du petit trait mélodique exposé d'abord par le violon. L'andante ne présente rien d'extraordinaire et amène tout naturellement le dernier morceau, intitulé finale, et qui serait plus justement appelé rondo ; on continue d'y trouver un heureux amalgame de la légèreté française avec la facture allemande. Que le compositeur prenne garde de glisser dans le douceâtre et l'efféminé ; il

pourra peut-être éviter ce péril en apportant plus de sérieux dans la poursuite d'un idéal plus élevé. »

Ce trio et ces Caprices en forme de valses datent probablement du séjour de M. Thomas à Rome, car ils portent les chiffres d'œuvres 2 et 4 et furent composés en 1835 ou 1836, c'est-à-dire trois ou quatre ans après qu'il eut remporté son prix de Rome, mais un an ou deux avant qu'il n'eût abordé le théâtre avec *la Courte Échelle*. Aussi ces premiers essais ne pouvaient-ils guère faire préjuger le plus ou moins de mérite réel du musicien, et Schumann d'ailleurs était trop honnête pour avoir de ces témérités ; sa critique, comme il le dit expressément, s'adressait toujours, non à l'artiste, mais exclusivement à telle ou telle œuvre. Cependant Schumann n'avait pas si mal vu, car, en retouchant d'année en année les œuvres mêmes de sa maturité, M. Thomas avoue implicitement découvrir de nouveaux horizons, une forme meilleure qu'il ne soupçonnait pas auparavant. En cela, il ne se trompe pas, et précisément Schumann lui conseillait dès le premier jour de tendre tous ses efforts vers cette forme plus sérieuse, vers cet idéal plus élevé, qu'il devait atteindre plus difficilement en raison de son naturel hésitant.

Il n'hésite jamais, par exemple, à corriger une œuvre dans quelque sens qu'on lui indique, à la raccourcir, à l'allonger, à la réduire encore, et cette condescendance aux avis d'autrui, cette longanimité font vraiment plaisir à voir chez un au-

teur qui pourrait s'autoriser des succès passés pour avoir une idée et s'y tenir. D'autres, assez rares il est vrai, montrent un entêtement baroque à ne pas suivre tous les avis qu'on leur donne; lui prêche d'exemple en sens inverse et il enseigne la modestie, la résignation à ceux de ses confrères qui croiraient devoir ne jamais changer et maintenir leurs créations même contre la critique des journaux et la désapprobation du public. Le sacrifice a dû cependant lui sembler dur pour *Psyché*, parce qu'il s'agissait là d'une refonte complète : le caractère entier de l'œuvre devait être modifié, et toute la partie comique qui côtoyait l'opérette bouffe, inconnue il y a vingt ans, devait faire place à de pompeux récits, à de larges mélopées; la bouffonnerie païenne devait devenir tragédie antique. Et l'on supprimait avant tout le duo comique des Béotiens qui perdaient la mémoire en buvant, le seul morceau original qui fût dans toute la partition : tel était du moins l'avis de Berlioz, qui ne laissait pas de s'y connaître un peu, bien que le public préférât alors l'avis de Scudo.

Le joli conte d'Apulée a tenté près de vingt compositeurs français, allemands ou italiens : Keiser, Léo, Fux, Bourgeois, Agricola, Rodolphe, Mondonville, Schuster, Candeille, Lenoble, Wessely, Muller, Abeille, Beaulieu, Bandelloni, d'autres encore dont il importe peu de retenir le nom; ce qu'il importe de savoir, c'est que le premier opéra de *Psyché* date de 1678, et le dernier de 1857. Pour composer l'opéra-ballet commandé

Paris, 28 9bre 1869.

Monsieur et cher Confrère,

Mme Baudeau, artiste très estimable, que je connais particulièrement, vient d'envoyer deux tableaux à l'exposition de Marseille.

Voulez-vous me permettre de vous adresser une note de ces tableaux pour lesquels je vous réclame votre bienveillante

attention.

Si vous trouvez bon de la signaler à de vos patronnes, je serais heureux que l'auteur dut à votre influence l'acquisition d'un de ses ouvrages.

Quoi qu'il advienne, je vous serai très reconnaissant de vouloir bien vous souvenir de ma recommandation.

Agréez, cher Monsieur, les salutations cordiales de votre dévoué Confrère

Alexandre Thomas

Paris,
28 9bre 1869.

par Louis XIV, on fit appel à quatre hommes tels que Pierre Corneille, Molière, Quinault et Lulli; ils n'étaient plus que trois pour bâtir un opéra-comique, deux cents ans plus tard, mais ils s'appelaient Carré, Barbier et Thomas. Le poème de cet opéra-comique est fade, languissant, monotone, ennuyeux au possible, et personne ne comprend rien au rôle que joue là dedans Mercure, agent dévoué de Vénus, qui veut perdre Psyché par jalousie de jolie femme. Les auteurs reconnaissent eux-mêmes, paraît-il, la pauvreté de leur livret; un peu plus et ils s'en vanteraient, sachant bien qu'on peut tirer tout juste un gracieux tableau de ces fictions mythologiques, et qu'on les défigure en les allongeant : ils se le sont prouvé à eux-mêmes en composant d'abord *Galathée*, puis *Philémon et Baucis*, dont le premier acte est charmant et le second insipide. Il n'y a pas de ces différences tranchées dans *Psyché*, et les trois ou quatre actes se valent; ils sont même plus incompréhensibles les uns que les autres, tant on y a pratiqué de coupures et de raccords.

Je pourrais expliquer par le décousu du livret le vide de la partition, mais il n'est pas dans mes habitudes d'atténuer, de confondre ainsi les mérites ou les fautes de chacun; d'ailleurs, je crois M. Thomas parfaitement capable de composer d'agréable musique sur un méchant poème, et *vice versâ*. Si M. Thomas a écrit sa partition de *Psyché* dans ce style mi-français mi-italien, avec ces petites mélodies sans originalité, ces accompagnements le plus souvent très pauvres, ce pla-

cage de vieilles formules italiennes, roulades, cadences et le reste, en répétant les paroles à satiété sans s'inquiéter de leur sens, c'est que ce mauvais style était encore à la mode il y a vingt ans; c'est que l'ouvrage qui devait exercer une si grande influence sur la musique française et ouvrir un horizon nouveau, mais borné, même aux compositeurs déjà très avancés dans la carrière, c'est que l'opéra de *Faust* n'avait pas encore vu le jour : il devait seulement paraître deux ans plus tard. Grande fut la surprise causée, même aux musiciens déjà en évidence, par cet ouvrage d'une expression plus vraie, d'une couleur plus poétique, d'un style plus châtié, d'une orchestration plus riche; et leur empressement fut aussi grand que leur surprise à marcher sur les traces de leur cadet, à modifier leur propre talent dans le sens indiqué par cette œuvre inattendue.

Et cela est tellement vrai pour M. Thomas en particulier, qui était alors un des musiciens français les plus en vue, qu'après son malheureux *Roman d'Elvire*, presque contemporain de *Faust*, et coulé dans le vieux moule, sans aucune velléité de rénovation, l'auteur a gardé le silence pendant six longues années pour s'assimiler les procédés de son confrère, pour s'approprier ce qu'il en croyait digestible pour lui-même et pour le public. Éducation nouvelle, incubation prolongée qui prouve au moins la modestie perspicace du musicien et qui aboutit à des œuvres sensiblement différentes de ses premières, à *Mignon* et à *Hamlet*. Puisque M. Thomas faisait tant que de re-

prendre son opéra en sous-œuvre, il aurait dû corriger tous les morceaux qu'il en voulait conserver, et élaguer tout cet alliage d'italianisme démodé, puis renforcer l'accent dramatique et l'orchestration; bien loin de procéder ainsi, il a composé les pages nouvelles à l'imitation des anciennes, dans ce style flasque et fleuri qu'il avait paru répudier pour ses deux derniers ouvrages. Il y a donc toujours unité parfaite de pensée et de facture dans la partition ainsi refondue; mais, à part quelques phrases rêveuses toutes de même famille, et qui répandent une teinte grise et monotone sur l'ouvrage entier, sauf un trio assez énergique entre Psyché et ses sœurs, deux morceaux seulement se détachent sur ce fond nébuleux. Ce sont le gracieux chœur des nymphes, qu'on avait distingué dès le premier jour, et les couplets de Mercure : *Simple mortelle ou déesse*, suivant la parole, avec la pointe finale obligée dans le vieil opéra-comique. Deux morceaux agréables, à tout prendre, et qui prouvent que c'est encore dans la gamme tempérée, dans un discret mélange de grâce et de gaieté, dans ce genre limitrophe de celui d'Adam et de M. Lecocq, que M. Thomas trouve le meilleur emploi de son savoir.

J'ai cité tout à l'heure une opinion de Berlioz. Voici comment le maître critique terminait son article sur *Psyché :* « L'Opéra n'a plus maintenant qu'à congédier ses peintres, ses décorateurs, ses machinistes, ses danseuses, et doit se borner à faire d'excellente musique, à mettre en scène de

beaux drames écrits en beaux vers et revêtus de toutes les splendeurs du grand art musical. Les seconds théâtres lui ont tout volé, ses vols, ses zéphyrs, ses palais de fées et d'ondines, ses dieux, son Olympe, ses mers, ses tempêtes, ses évolutions chorégraphiques, ses processions, ses tourbillons dansants, ses tableaux vivants, sa grosse caisse, ses cuivres saxons, ses gâchis rythmiques des chœurs, tout ce qui faisait sa gloire depuis si longtemps. Qu'il laisse donc tant de richesses aux mains des ravisseurs... » Si cette conclusion frappait juste il y a vingt ans, elle est encore plus vraie aujourd'hui. Et puisque l'Opéra-Comique, en remontant *Psyché* ainsi transformée, a débarrassé son puissant voisin du souci de la représenter, l'Opéra devrait bien s'approprier *la Statue* en retour. Chaque œuvre serait mieux à sa place ainsi, et nul ne se plaindrait du troc, ni les directeurs, ni les auteurs.

II

FRANÇOISE DE RIMINI

Avril 1882.

M. Ambroise Thomas se taisait depuis quatorze ans. Il se taisait parce qu'il n'avait rien à dire, et puis aussi parce qu'on l'empêchait de parler. Dès qu'il en marquait quelque envie, on lui coupait la parole avec un *Roi de Lahore*, un *Polyeucte*, une *Aïda* quelconque. Il se taisait, mais il réfléchissait comme peut réfléchir un homme de son âge et de son rang, le plus titré et

le plus décoré qui fut après Auber. Il réfléchissait, et le résultat de ses réflexions fut qu'il s'était assez longtemps laissé lanterner, sous prétexte qu'il ne trouvait jamais de Paolo convenable ou de Françoise admissible, et qu'il était grandement temps de faire connaître au monde entier une œuvre qui pût lui servir de boussole en fait d'art musical.

Et ne croyez pas que je rie. On annonce un beau jour, sans sourciller, que le prologue orchestral de l'Enfer ne sera rien moins qu'une « profession de foi musicale » à laquelle M. Thomas songe depuis longtemps, et dans laquelle il marquera définitivement jusqu'à quel point la musique symphonique peut s'allier au drame lyrique, ainsi qu'essayent de le faire tous les musiciens de l'école moderne. Après quoi le rideau se lèverait sur la musique « essentiellement théâtrale ou, si l'on préfère, humaine », où M. Thomas, ce grand penseur absorbé dans ses réflexions depuis quatorze ans, dirait aussi le dernier mot sur la façon dont il convient de traiter actuellement la musique au théâtre. Et notez que tout cela était débité le plus sérieusement du monde et dans l'intention de faire acheter beaucoup de partitions. Il est vrai qu'à entendre le même écrivain-orfèvre, auprès duquel M. Josse est un écolier, la partition d'*Hamlet* offre le modèle le plus achevé qui se puisse voir du style classique et du style moderne combinés, et que M. Thomas « y a indiqué aux jeunes compositeurs la frontière où doit s'arrêter l'école nouvelle, sous peine de dénaturer l'art lyrique proprement dit ». Les jeunes musiciens

n'ayant pas tenu compte de l'avis, M. Thomas le répète avec fermeté dans *Françoise de Rimini:* tous les compositeurs de France et de l'étranger devront désormais se le tenir pour dit.

De pareilles extravagances, imprimées par un homme auquel M. Thomas n'aurait qu'à dire un mot pour l'arrêter, sont même plus humiliantes pour l'auteur qui les laisse écrire et s'en délecte que pour le public auquel on les débite et qui s'amuse en les lisant. Que M. Ambroise Thomas soit un musicien d'expérience et de savoir, nul n'y contredit; qu'il affecte une certaine réserve et qu'il marque assez peu de goût pour la réclame incessante et exorbitante, pratiquée ingénument par ses confrères les plus réputés; qu'il montre un certain respect de lui-même et ne prodigue pas sa personne en spectacle à la moindre occasion, je le reconnais et l'en félicite, aujourd'hui que ces moyens de propagande envahissent et déconsidèrent le monde musical. Mais de là à le transformer en une sorte de juge suprême de la musique dont la haute parole est attendue avec impatience, et dont les arrêts font loi dans le monde entier, il s'en faut de tout. C'est là une de ces flagorneries monstrueuses trop communes à notre époque: il en devrait souffrir plus que personne, et cependant ne s'en plaint pas.

Le talent principal de M. Thomas consiste à avoir su se plier aux goûts du public, en lui servant tour à tour le genre de musique auquel il semblait attacher quelque prix. Très habile en son art, mais sans originalité ni conviction d'aucune

sorte, il a débuté par des opéras-comiques imités d'Auber et des pastiches de musique bouffe italienne imités de Rossini (voyez plutôt *Carline* et *le Caïd*); ensuite, il a abordé l'opéra-comique dramatique à la façon d'Halévy, par *le Songe* et *Raymond;* plus tard, il n'a pas dédaigné de frayer avec Clapisson, en écrivant *le Carnaval de Venise* et *Psyché;* puis, après un long temps d'arrêt provoqué par plusieurs insuccès répétés et pendant lequel l'astre de M. Gounod s'était levé à l'horizon, il a tenté d'une nouvelle manière, imitée de celle de son jeune rival, avec *Mignon* et *Hamlet*. En un mot, c'est un musicien de science et de valeur, absolument dépourvu d'initiative artistique et qui tourne à tous les vents — quand ces vents poussent au succès.

Ce qui prouve bien que M. Thomas s'ingénie à flairer le goût du public, pour le suivre au lieu de le diriger, c'est que vingt-quatre ans après *le Caïd*, lorsqu'on voulut jouer son *Gille et Gillotin*, écrit dans le même style, il s'y opposa par tous les moyens légaux, uniquement parce que ce genre de pastiche italien ne répondait plus au goût du jour, et non parce qu'il le condamnait en principe : il ne reniait pas *le Caïd*, en tout cas. Ces différentes œuvres, prises chacune en particulier, sont habilement fabriquées en vue d'un succès immédiat et temporaire. Elles dénotent surtout chez l'auteur, outre une grande habileté de métier, un don particulier d'assimilation; mais aucune ne vivra parce que nulle n'a d'accent personnel ni d'originalité vraie. Et puis, lorsqu'on les examine

ainsi toutes à la file, on éprouve une impression pénible à les trouver si disparates, à voir quelle incertitude d'esprit elles dénotent chez leur auteur, quelles fluctuations incessantes au gré de la foule et quelle mobilité d'idéal, à supposer qu'il en eût jamais un autre que de plaire au public. Et encore n'y réussit-il pas toujours.

Mais de tous ces changements de goût du public, qu'il avait peine à suivre, il n'en est pas qui dût plus le confondre et le bouleverser que celui qui s'est produit dans ces derniers temps, après *Hamlet*, revirement qui porte au pinacle Berlioz, Berlioz entré bien après lui-même à l'Institut, Berlioz dont il n'avait jamais pris ombrage, et qui semble annoncer pour un avenir prochain le triomphe éclatant de Richard Wagner. A ce point de vue, et seulement à celui-là, la partition de *Françoise de Rimini* devait offrir quelque intérêt d'étude : il s'agissait de savoir si ce grand musicien si souple à se plier au goût du public, si habile à s'approprier le style et les formules des musiciens à la mode, aurait le courage et la force nécessaires pour se mettre franchement à la remorque de ces maîtres nouvellement déifiés, et si cette dernière incarnation ne lui coûterait pas de vains efforts. Qu'il le voulût faire, aucun doute à cet égard, puisque le succès en dépendait ; mais qu'il pût se transformer au gré de son désir, c'était une autre question. Avec du faire et du savoir, on s'approprie aisément les procédés des gens de talent ; mais la chose est moins commode avec les gens d'un véritable génie. Et M. Thomas

l'a bien compris. Il pouvait être audacieux, il a été on ne peut plus modeste et s'est rendu justice: il n'a même pas essayé.

Mais avant de poursuivre, il convient de toucher deux mots du poème adopté par lui pour son dernier opéra. M. Barbier, cela n'est plus à prouver, n'est pas un véritable auteur dramatique; autrement dit, il ne tire jamais rien de son propre fonds, ou bien, quand il y essaye, il échoue. Il s'est fait une spécialité d'arrangeur dramatique en découpant par scènes certains poèmes ou drames célèbres, comme *Faust*, *Hamlet*, *Mignon*, ou bien en échafaudant toute une pièce sur une scène à deux personnages. Il refait aujourd'hui, avec Francesca et Paolo, ce qu'il a déjà fabriqué avec Philémon et Baucis, Roméo et Juliette, Paul et Virginie, etc.; seulement, ici, il ne pouvait même plus s'appuyer sur une fable, un drame ou un roman connu et admiré de tous: il n'avait rien que quelques vers, mais des vers qui lui fournissaient un duo d'amour et un titre attrayant. Quelle double aubaine! Et vite il se mit à l'œuvre, afin d'enjoliver un peu la narration de Dante, si touchante en sa concision.

Au lever du rideau, Dante, égaré dans les sombres dédales de l'Enfer, rencontre Virgile qui s'offre à lui servir de guide et qui le mène aussitôt dans le deuxième cercle, où sont damnés les pécheurs charnels. Ils ne tardent pas à rencontrer les ombres enlacées de Françoise et de Paolo. Dante les interroge; elles n'en disent pas long, et Dante en serait pour sa curiosité si Virgile ne lui

proposait de dérouler à ses yeux cette lamentable histoire. Ici finit le prologue et commence la pièce, ainsi que dans *les Contes d'Hoffmann*, du même M. Barbier, qui va nous resservir à la file des rognures de force opéras, tels que *le Roi de Lahore* et *Roméo*, *Lucie* et *le Tribut de Zamora*, etc. Francesca et Paolo s'avouent leur mutuel amour en lisant les aventures de Lancelot; ils l'avouent aussi au père de Françoise, Guido de Polenta, qui promet de les unir l'un à l'autre. Malheureusement, la ville de Rimini va tomber sans résistance aux mains du chef des Guelfes, Lanciotto Malatesta, frère aîné de Paolo, et, bien que celui-ci essaye de la défendre à lui tout seul, elle ne tarde pas à capituler. Les deux frères commencent par s'injurier et mettent l'épée à la main; mais le vainqueur, radouci à la vue de Françoise, exige qu'on la lui donne en rançon de guerre, ainsi que le même M. Lassalle a déjà fait dans *le Tribut de Zamora:* tel Ben Saïd, tel Lanciotto.

A l'acte suivant, Paolo passe pour mort, et Françoise se résigne à prendre Lanciotto pour époux. Mais Paolo reparaît juste au moment où le sacrifice se consomme; alors Françoise, oubliant son mariage, arrache de son front le voile nuptial et marque sa joie de retrouver Paolo vivant par une ariette on ne peut plus badine. Au troisième acte, fête nuptiale italienne et danses espagnoles de Mlle Mauri, — c'est là tout le succès de l'ouvrage, — arrivée du père Guido qui somme Lanciotto de se rendre auprès de l'empereur (ce

vieux Guido apparaît ici comme Balthazar dans *la Favorite* avec la bulle papale), et départ de Lanciotto qui confie sa femme à Paolo, justement parce qu'il a deviné leur amour : on n'est pas plus malin que M. Barbier. A l'acte quatrième et dernier, méditation de Françoise à la vue du livre ouvert à la même page qu'au début, sérénade du page Ascanio, le même qui a déjà servi dans *Roméo et Juliette*, arrivée de Paolo qui feignait de vouloir s'exiler et qui n'en avait nulle envie avant d'avoir donné à Françoise une seconde leçon de lecture, intervention gênante de Lanciotto et... réapparition du décor de l'Enfer où nous retrouvons d'un côté Dante et Virgile, de l'autre Françoise et Paolo, tous dans la même posture, écoutant la fin des belles inventions de M. Barbier-Hoffmann : ce dernier au moins n'était pas trop ennuyeux !

Ceux qui ont prononcé le mot de « musique symphonique » à propos du prologue de l'Enfer, ont rendu un bien mauvais service à l'auteur. Il ne suffit pas d'écrire à l'orchestre pour faire de la musique symphonique et M. Thomas n'en a jamais fait de sa vie ; il ne saurait même pas écrire une ouverture autrement que dans le style d'Auber ou d'Halévy. Quand on dit que la symphonie tend à se mêler à l'opéra tel qu'on le comprend de nos jours, cela ne veut pas dire qu'on adoptera pour écrire à l'orchestre les formes sévères et le style propre à la symphonie, mais que chaque scène, ou mieux chaque acte, formera comme un tout symphonique, comme un seul

Le Soir

morceau pendant lequel le rôle de l'orchestre ira toujours croissant, en suivant bien entendu soit la pensée exprimée dans les vers, soit la scène muette à traduire, où cette partie orchestrale d'une trame serrée, presque ininterrompue, et recouverte de tous les effets qu'on peut tirer de la musique symphonique proprement dite, aura une importance telle, une telle valeur, qu'on la pourrait jouer seule et qu'elle offrirait encore un très vif intérêt. Tentez donc cette épreuve avec cette musique-là. Au rebours de ce qu'on enseigne, il n'est pas de musicien qui donne un rôle moindre à l'orchestre et l'un de ses effets préférés consiste en de brusques et longs silences : où il n'y a rien, l'auditeur peut entendre ce qu'il veut et le compositeur ne court pas risque de se tromper. Si c'est là ce qu'on appelle de la « grande musique symphonique », il n'y a plus qu'à s'incliner.

M. Thomas, cependant, ne manque pas d'un certain courage : aucune banalité ne l'effraye. Il excelle à écrire des allegros bien vulgaires, comme le finale à trois voix : *Italie!* des chœurs de soldats, ou des chants de victoire avec une bande d'instruments Sax aux gages de Malatesta, des sérénades ou chœurs de pages, renouvelés du chœur des nymphes de *Psyché*, une valse chantée qui rappelle celle de *Faust*, un grand air à roulades de Francesca qui semble avoir été détaché du rôle de Philine, un chœur nuptial selon la formule et cependant agréable, enfin un arioso pour M. Lassalle à l'imitation de celui du *Roi de Lahore* et qu'il emprunte lui, le maître, à M. Mas-

senet, son élève : on n'est pas plus courageux. Avec un pareil sujet, tout s'efface devant les deux personnages essentiels et le reste n'est que hors-d'œuvre. M. Thomas a concentré toutes ses forces sur les deux scènes d'entrevue entre Françoise et Paolo ; ce qu'ils chantent l'un et l'autre est généralement d'un style assez pur et distingué ; mais leurs mélodies manquent essentiellement de tendresse et de passion. La scène finale même intéresse plus par la force de la situation et par la chaleur que déploient les artistes que par ce qu'ils ont à chanter, lorsque Paolo rappelle à sa bien-aimée leur première lecture et leur premier baiser. M. Gounod, dans son bon temps, aurait dû s'attaquer à cette scène adorable : il y aurait sûrement mis quelque émotion.

L'exécution d'ensemble est bonne sans offrir rien d'absolument parfait, si ce n'est les pas dansés par Mlle Mauri, la captive, et le petit chœur des pages, joliment rendu par les élèves-femmes du Conservatoire : M. Thomas, directeur, les avait dérangées tout exprès. Son prédécesseur Auber en avait fait autant pour *la Fiancée du roi de Garbe*, et cependant ces jeunes voix ne purent pas sauver ce vieil opéra.

III

LA TEMPÊTE

Juin 1889.

Malheureux Shakespeare ! Il n'a pas pu échapper à sa destinée qui était d'être encore une fois

écartelé et coupé en morceaux informes par son tourmenteur ordinaire. Il ne suffisait pas à M. Jules Barbier d'avoir exercé déjà sa cruelle industrie sur *Roméo et Juliette* et sur *Hamlet*, sur *Peines d'amour perdues* et sur *les Joyeuses Commères de Windsor*. Cet impitoyable arrangeur, qui ne se tient jamais pour satisfait tant qu'il reste un chef-d'œuvre à défigurer, rêvait de tirer quelques écus de *la Tempête*, de Shakespeare; il voyait là prétexte à beaux décors, à brillants costumes, à poétiques apparitions; il a su mettre les directeurs dans son jeu et les trois compères, pesant sur M. Ambroise Thomas, ont pu décider celui-ci à sortir de la réserve, à composer une partition nouvelle en vue de l'Opéra.

C'est ainsi, du moins, qu'il me plaît d'expliquer l'imprudence commise par un compositeur honorable, en abordant un genre où il s'était déjà risqué sans succès, au temps de sa jeunesse, et qui demande, avant tout, une grâce, une vivacité, une fraîcheur d'idées qu'on possède bien rarement au déclin de la vie, à la fin d'une longue carrière. Mais le respectable et sage directeur du Conservatoire est toujours le « bon Thomas » dont Ingres parle dans ses lettres; il lui serait aussi malaisé de désobliger quelqu'un des amis avec lesquels il est depuis longtemps en rapports que de prendre une position décidée dans son art et de cesser de tourner à tous les vents de la musique. Aujourd'hui, il ne paraît plus savoir à quel saint se vouer; il flotte et louvoie, au contraire de M. Gounod qui, lui, n'a pas l'ombre

d'un doute, et, par dépit, par confusion d'amour-propre, s'engage de plus en plus dans une réaction violente et dans la négation complète des génies qui ont, de son temps, renouvelé l'art musical.

Vraiment, il est pénible de voir un compositeur sérieux et grave, ayant bien gouverné sa vie, accablé de titres, de décorations et d'honneurs, aller de gaieté de cœur se fourvoyer dans une mauvaise affaire et ne pas comprendre qu'après *Françoise de Rimini* le mieux qu'il pût faire était de se vouer à la direction du Conservatoire et de laisser la Muse en repos. Ou bien, s'il voulait absolument, par un reste d'habitude, écrire encore et noircir du papier réglé, que n'ajoutait-il une ariette au rôle de Frédéric, en le transposant pour basse, après en avoir fait un ténor, puis un soprano; que ne transformait-il *Psyché* en opéra-bouffe, après l'avoir conçue en opéra-comique et remaniée en opéra; que ne modifiait-il le dénouement d'*Hamlet* en ressuscitant Ophélie ainsi qu'il a fait de Mignon; que ne changeait-il Hamlet en ténor, Shakespeare en baryton, tous exercices et remaniements qui lui sont familiers, auraient satisfait son besoin d'écrire et nous auraient épargné, à nous, le double ennui d'écouter *la Tempête* et de chagriner le bon Thomas!

Il est bien évident que M. Thomas ne peut pas écrire une œuvre aussi longue sans qu'on n'y rencontre, de loin en loin, quelque harmonie heureuse, quelque ébauche de phrase gracieuse; mais ces rares détails agréables disparaissent dans un ensemble terne et gris, dans un océan de

banalités mélodiques ou instrumentales dont vous n'avez pas idée. Le prélude instrumental, avec son balancement imitatif et ses lointains appels des chœurs à bouche fermée, n'est nullement désagréable et ceux qui aiment la musique d'*Hamlet* en retrouveront quelque écho dans la phrase chantée par l'âme de la mère de Miranda s'élevant au ciel. La grande audace et la grande nouveauté de ce ballet, vous le savez déjà, c'est qu'en différents endroits autres que ce prologue, il s'y rencontre des chœurs nommés *bocca chiusa*, notamment dans le tableau qui précède la tempête. Il se trouve là une barcarolle insignifiante chantée infiniment trop fort par soixante ou quatre-vingts choristes; ce qui ne produit pas l'effet de lointain désirable et surprend d'autant plus lorsqu'on voit paraître au fond du décor une coquille de noix où deux adroits bateliers se tiendraient à grand'peine : quelle juste entente de la mise en scène et des proportions indispensables entre ce qu'on entend et ce qu'on voit!

Je citerai encore le bruissement des libellules autour de Caliban, petit scherzo d'un joli mouvement d'orchestre où l'auteur semble avoir voulu se rapprocher de Mendelssohn; je distinguerai l'introduction instrumentale du second acte : le sommeil de Miranda, où certains effets d'orchestre, entendus souvent dans *Mignon*, me revenaient obstinément en mémoire, et négligeant la valse-berceuse que danse Miranda en s'éventant avec une feuille de palmier, je noterai une phrase exposée par les violoncelles tandis que

Miranda fait la coquette et s'évertue à fixer le cœur du prince Ferdinand qui, d'ailleurs, s'y prête de bonne grâce, et n'a jamais vu, semble-t-il exprimer par ses gestes, de beauté plus parfaite. Une des inventions les plus burlesques de ce ballet, au triple point de vue du sujet, de la chorégraphie et de la musique, est certainement le pas des matelots et des mousses. Ces gens, qui viennent d'échapper à la plus effroyable tempête et n'ont pas un fil de mouillé, — comme dans Shakespeare, — ont précieusement conservé leurs avirons; de façon qu'une fois à terre, ils n'ont rien de plus pressé que de nous simuler toutes leurs manœuvres habituelles. Ils rament, grimpent aux cordages, courent au cabestan, font cent grimaces et suent d'ahan, tandis que le musicien s'évertue à peindre du mieux qu'il peut leurs mouvements imitatifs : c'est d'un ridicule achevé.

Que pourrais-je citer encore afin de ne pas rester sur cette impression décevante? Il survient un autre ressouvenir du *Songe d'une nuit d'été* dans le gazouillis des flûtes au début du troisième acte; il me semble entendre une assez jolie phrase du cor lorsque Miranda, toute heureuse et blessée à la fois d'avoir reçu le premier baiser de Ferdinand, revient vers lui avec l'envie de le punir et le secret désir de lui pardonner; il m'a paru aussi que le motif mélodique sur lequel est bâti le « duo d'amour final », et que les violons, puis les divers instruments de bois, chantent tour à tour, avant qu'il ne reparaisse dans un *tutti* passionné pour célébrer le raccommodement des deux

amants, ne manquait pas de chaleur : il est, malheureusement, de courte haleine et sans originalité franche. C'est égal, il me plaît de finir là-dessus et de ne pas plus parler des innombrables pas des sylvains, des génies et des nymphes de la mer, des abeilles, de Morphée et des divinités du sommeil, que s'ils n'existaient pas : c'est la meilleure façon que j'aie de marquer mon estime pour le talent chevronné et mon respect pour l'âge avancé de M. Ambroise Thomas.

Mais aussi, même avec les idées les plus fraîches du monde, avec une science orchestrale inépuisable, quel parti aurait-il pu tirer d'un ballet aussi puéril comme fable, aussi banal comme chorégraphie ? Imaginez-vous qu'il n'est plus question du magicien Prospero dans *la Tempête*, arrangée à la mode barbieresque. Plus de souverain dans l'île enchantée; plus de père pour Miranda. Celle-ci, orpheline, abandonnée dans une île on ne sait par qui ni pourquoi, élevée, protégée par les génies, est courtisée par le gentil Ariel et détestée de l'affreux Caliban; elle ne se soucie pas plus de l'un que de l'autre et vit dans l'ignorance absolue de l'amour et de la haine. Un beau jour, en s'éveillant, elle aperçoit devant elle un jeune seigneur en bottes molles, tiré à quatre épingles, au sourire bête, avec de petites moustaches en pointe et des cheveux noirs collés sur le front : il sort de la mer. Coup de foudre, elle en devient amoureuse; il devient amoureux d'elle, et lorsque la mutine enfant a suffisamment tourmenté son préféré par de gentilles bouderies et de

coquettes brusqueries, elle se penche lentement vers lui et lui donne un doux baiser. Ariel, dépité mais généreux, pardonne et, sur son ordre, il surgit de l'onde un vaisseau tout orné de fleurs vivantes, qui ramènera les deux mortels dans leur royaume terrestre.

Et voilà, bonnes gens qui vous en tenez encore à Shakespeare, ce qui reste de *la Tempête* après qu'un homme conscient de sa force et de son génie l'a eu suffisamment tripatouillée afin de l'approprier, pense-t-il, à nos idées, en la dégageant des brouillards d'outre-Manche. Ah! cet insatiable arrangeur a vraiment une fière idée du goût de ses compatriotes et, franchement, il est dans son droit, du moment que ceux-ci ont placé son *Faust* au-dessus de celui de Gœthe et son *Hamlet* au-dessus de celui de Shakespeare; car j'en connais, et beaucoup, qui se délectent à la représentation de *Faust* et se récrient à la lecture du poème de Gœthe. C'est pour ceux-là que M. Barbier travaille, et leurs suffrages monnayés le dédommagent amplement de sa peine; argent à part, il est doux au cœur de l'homme intelligent de se voir compris de ses pairs... Il ne fera jamais mieux, je pense, et peut désormais laisser M. Thomas tranquille. Après un tel labeur, que diable, on peut souffler.

RICHARD WAGNER

I

LA VALKYRIE A BRUXELLES

Mars 1887.

La Belgique est, depuis tantôt dix-sept ans, un terrain neutre où se débattent les questions musicales entre l'école allemande et l'école française, où les chefs-d'œuvre modernes de l'art musical allemand qui n'ont pas pu jusqu'à présent se produire en France sont exécutés avec conviction, écoutés avec recueillement ; où les amateurs français qui ne trouvent pas dans leur pays satisfaction suffisante à leurs aspirations, à leur curiosité, s'en vont écouter les opéras dont ils sont privés chez eux et qu'ils sont justement humiliés de ne pas connaître, alors que le monde entier les apprécie et les applaudit.

Par leur position intermédiaire entre deux pays animés de sentiments hostiles jusque dans les questions d'art, les Belges, plus calmes et moins gouailleurs que nous, semblaient tout désignés pour jouer ce rôle d'arbitres ou d'intermédiaires dans les controverses qui s'agitaient entre les deux nations ennemies, entre les deux camps musicaux. Aussi, depuis la guerre de 1870, la ville de Bruxelles a-t-elle pris une importance

inattendue au point de vue musical, et c'est bien nous, il faut le dire, qui lui avons assuré ce rang considérable en la laissant se substituer à Paris, par suite de notre entêtement puéril à proscrire un génie entouré de l'admiration universelle. En le repoussant hors de nos théâtres, nous ne lui faisions aucun tort et nous en faisions beaucoup à nous-mêmes, car nous nous isolions du mouvement général, et nous laissions devancer par d'autres peuples habitués précédemment à se régler sur nous.

S'apercevrait-on aujourd'hui de la faute commise, et ne faut-il pas expliquer par un sentiment de confusion tardif, par le désir de ne plus demeurer ainsi en arrière des autres nations, l'empressement qu'ont marqué certains des ennemis les plus acharnés de Wagner à courir en Belgique avec ses admirateurs? Piteusement, ils ont mis différents prétextes en avant pour se justifier de leur faiblesse auprès de leurs lecteurs : la mort de l'auteur, l'apaisement qui s'est fait dans les esprits à son sujet, la scène étrangère où la représentation devait avoir lieu, l'importance de l'ouvrage où les théories de Richard Wagner sur le drame musical trouvaient leur application rigoureuse. Autant d'excellentes raisons mais qui, toutes, étaient déjà aussi probantes il y a deux ans lorsqu'on joua *les Maîtres Chanteurs* à ce même théâtre de la Monnaie; et cependant aucun de ceux qui font profession de combattre et de nier Wagner n'avait alors pris la peine de se déranger.

C'est que, depuis deux ans, le revirement en

faveur de Richard Wagner, auparavant déjà très sensible, a pris une extension considérable en France, et que les gens les plus compromis par leurs déclarations antérieures ont senti qu'il ne suffisait plus d'injurier l'homme ou de traiter ses œuvres d'insanités musicales, qu'il y fallait prêter quelque attention, puis en parler avec sérieux, sous peine d'être abandonnés ou bafoués eux-mêmes par des lecteurs dont ils avaient lassé la patience : ils avaient cru, les pauvres gens, faire le vide autour de Richard Wagner, et c'était lui, tout au contraire, qui faisait le vide autour d'eux. Alors ils sont partis pour la Belgique, en maugréant, c'est vrai, en marquant la plus méchante humeur contre l'artiste et les directeurs qui les forçaient à cette démarche humiliante; alors ils ont paru soupçonner pour la première fois qu'il se jouait régulièrement, dans une grande ville, à six heures de Paris, des traductions françaises des opéras de ce maître abominable, et que ces opéras y obtenaient couramment le plus grand succès. Il n'est pires sourds... vous savez le reste.

Et cependant avaient-elles fait assez de bruit, ces représentations wagnériennes de Bruxelles, depuis dix-sept ans ! Et comme à chaque nouvelle œuvre annoncée on voyait les Français accourir plus nombreux, comme on pouvait de la sorte juger des progrès réalisés dans notre pays par l'idée wagnérienne, en dépit de toutes les divergences de race et de toutes les inimitiés ! Bruxelles, il est vrai, avait pris les devants sur nous en re-

présentant *Lohengrin* dès 1870, dans un temps où nous en étions encore à disputer sur *Rienzi*, que les détracteurs aveugles de ce génie présentaient comme une composition monstrueuse où se trouvaient réunies toutes les horreurs de la musique dite de l'avenir; aussi quand nous eûmes, après la guerre, exclu le grand compositeur de chez nous, ne fut-il pas difficile à nos voisins de prendre le rang que nous abandonnions et de se mettre à la tête du mouvement musical français en faveur de Richard Wagner. Et dès que cela leur fut possible, ils se firent jouer ce *Tannhœuser* que nous avions sottement bafoué, et l'applaudirent avec enthousiasme au mois de février 1873. Combien étions-nous de Français à cette représentation de *Tannhœuser* à Bruxelles, il y a quatorze ans? Une dizaine au plus. Et combien étions-nous à la représentation de *la Valkyrie*, il y a huit jours? Quatre-vingts ou cent.

C'était un événement capital à tous égards que cette première apparition d'une des parties de la tétralogie traduite en français, que cette représentation sans précédent où l'on devait reproduire les dispositions matérielles que le maître était parvenu à réaliser sur son théâtre de Bayreuth: orchestre en contre-bas de la scène, avec son chef invisible pour le public; rideau s'ouvrant par le milieu, obscurité presque complète dans la salle, pendant le spectacle, de façon à concentrer toute l'attention du public sur l'action qui se déroule en scène. Autant d'innovations provenant de longues réflexions chez Richard Wagner, d'une étude

attentive de l'art qui le passionnait, et que les beaux esprits de France avaient raillées avec une légèreté impitoyable; autant de modifications qui viennent d'obtenir pleine approbation pour la première fois qu'on les soumettait à un public autre que celui de Bayreuth. Le *velum*, en particulier, qui retombe en longs plis harmonieux des deux côtés du théâtre, a très justement paru beaucoup plus gracieux que le rideau rouge ordinaire; l'obscurité, bien qu'elle fût incomplète, était assez forte pour qu'on ne fût pas distrait des événements qui se déroulaient sur la scène par les incidents qui pouvaient survenir dans la salle; mais l'orchestre, encore très visible, était trop peu renfoncé pour que l'expérience, ainsi faite, eût grande utilité, d'autant plus que certains spectateurs, placés dans le fond de la salle, assuraient mal entendre. En tout cas, c'est peut-être, à ces différents points de vue, une révolution qui commence et va prévaloir dans les dispositions matérielles des théâtres voués à l'art musical.

Mais c'est sottise, entendez-vous, de dire que les opéras de Wagner ne peuvent se jouer avec chances de succès que dans ces conditions spéciales : elles augmentent de beaucoup, pour ses opéras comme pour ceux des autres compositeurs, la portée et l'illusion du spectacle; mais ses ouvrages, comme tous les autres opéras, se jouent couramment dans les conditions ordinaires et n'en remportent pas moins un très grand succès. C'est à Bayreuth, en 1876, qu'il parvint à réaliser tous les changements qu'il rêvait d'opérer depuis

longtemps; mais dès 1870, à Munich, il avait obtenu que l'orchestre fût placé en contre-bas du parterre, hors de la vue du spectateur, lorsque *la Valkyrie*, détachée de la tétralogie, avait été pour la première fois offerte au public. Que la représentation rêvée par le compositeur et réalisée en partie au moyen de ces modifications se rapproche plus du spectacle idéal, auquel il est bien permis d'aspirer, c'est ce que personne, aujourd'hui, n'oserait nier, et l'on cherche alors à se tirer d'affaire en plaisantant; mais prétendre que l'œuvre d'art, musique et poème, réalisée par Richard Wagner, n'existe pas en dehors de ces innovations, c'est là une de ces niaiseries que vont répétant les adversaires du maître, afin de faire rire à ses dépens: c'est aux leurs, présentement, qu'ils amusent le public.

Le poème de *la Valkyrie* est aujourd'hui tellement connu qu'il serait oiseux de le raconter à nouveau. Aussi bien toutes les explications que je pourrais donner au cours de mon récit n'empêcheraient-elles pas de plaisanter ceux qui veulent rire à tout prix des légendes adoptées par Wagner; mais au contraire tout homme de bonne foi reconnaîtra que ce drame-ci, tout en conservant le caractère épique et primitif que Wagner a voulu donner aux différentes parties de sa tétralogie, rentre au moins par endroits dans le cadre habituel des pièces de théâtre, qu'il présente une lutte de passions humaines autrement vivante et intéressante que les solennelles évolutions du *Rheingold*, et que Wagner poète a remarquable-

ment servi Wagner musicien en lui fournissant de franches « situations » dramatiques à traiter en musique. Il convient de s'expliquer ici sur le caractère même des poèmes de la tétralogie, dans lesquels les ennemis de Wagner prétendent voir autre chose que ce qu'il a voulu y mettre. Il faut chercher dans *Lohengrin*, et surtout dans *les Maîtres Chanteurs* et dans *Tristan et Iseult*, le type le plus achevé qu'il ait pu réaliser du poème d'opéra idéal, car il a voulu, dans ces divers ouvrages, créer de véritables pièces de théâtre destinées à la représentation courante, sous cette condition qu'elles s'accommoderaient avec les idées qui dominaient son cerveau créateur.

Dans la tétralogie, il est remonté plus loin, jusqu'aux sources les plus anciennes. Il a sensiblement simplifié la fable dramatique ou l'action, comme on voudra dire ; il a prétendu composer une œuvre d'art en quelque sorte primitive, une sorte de *mystère*, une épopée ou suite de tableaux grandioses, de scènes épiques à la gloire des dieux et des héros de la mythologie germanique, et cette composition gigantesque, ce mythe en trois drames complets, précédés d'un prologue, devait être exécuté seulement à des époques de fêtes solennelles, durant quatre jours consécutifs. L'idée qui le guidait dans la conception de son œuvre et qui devait dominer les spectateurs admis à l'entendre était une idée de recueillement, de sanctification par l'art, pour ainsi parler, comme on aime à se figurer les jeux de l'ancienne Grèce, et c'est seulement par la suite, afin de subvenir à

Cher ami,

Soyez vous assez bon de vouloir m'excuser auprès de Mr. Croharé pour la répétition d'aujourd'hui (Samedi). Je suis à un tel point fatigué, ou plutôt surexcité, qu'il me faut d'un repos absolu de quelques jours.

Je reparaîtrai Lundi.

En attendant Mr. Croharé m'obligerait immensément s'il voulait finir d'apprendre les notes du 3e acte à Mr. Morelli —

Mille amitiés de

Votre

très obligé

Richard Wagner

de pressants besoins d'argent, que Richard Wagner se résigna à laisser morceler sa création mythique, à la découper en de simples drames qui, pris isolément, n'avaient plus de raison d'être à ses yeux. Par les proportions colossales de l'œuvre, par la préoccupation de l'auteur de remonter aux temps les plus éloignés, par la grandeur de ses personnages et leur caractère symbolique, jusque par leurs attitudes solennelles et leurs discours interminables, il semble que les héros de Richard Wagner aient quelque ressemblance avec ceux d'Homère et cette parenté n'aurait rien de surprenant, puisque Wagner a toujours été fort préoccupé du théâtre et de l'art des Grecs sur lesquels il a prétendu se guider pour élever son théâtre de fête solennelle à Bayreuth.

Cette analogie est surtout frappante au deuxième acte de *la Valkyrie*, dans cette scène, incomparable comme développement musical, où Brunehild, tenant par la bride son noir cheval de bataille, annonce une mort prochaine à Siegmund qui reçoit cette révélation foudroyante sans broncher, de peur de réveiller Sieglinde endormie sur ses genoux. Cette immobilité en face d'une prédiction de mort peint la force et l'énergie du héros sur lui-même, à ce qu'enseignent les raffinés du wagnérisme; mais ce qui frappe seulement le public, d'ailleurs absorbé par la grandeur musicale de cette scène, c'est la vue de ces deux groupes : d'une part, Brunehild appuyée sur son cheval; de l'autre, Siegmund soutenant Sieglinde, échangent un dialogue extrêmement pathétique

et fort long sans bouger de place et sans presque pouvoir faire un geste.

D'ailleurs, et c'est encore là un des caractères des pièces de théâtre primitives, Wagner aime beaucoup les tableaux, les groupes, les scènes mimées qui frappent simplement les yeux et dans lesquelles l'orchestre seul est chargé de commenter les postures ou les mouvements des personnages, les sentiments qui les animent. Et cette préférence est justifiée, car il n'est pas une de ces pages d'orchestre, accompagnant ces sortes de tableaux vivants, qui ne soit d'un caractère admirable et d'un effet poignant. Au premier acte, en particulier, la sortie de Sieglinde sous le regard soupçonneux de Hunding est une page incomparable et que ne connaissent pas ceux qui n'ont entendu ce premier acte qu'au concert, puisqu'on y coupait cette scène intermédiaire : au surplus, cet acte entier, une des créations les plus admirables et les plus connues aujourd'hui de Richard Wagner, a soulevé un véritable enthousiasme.

Au second acte, les dialogues de Wotan avec Brunehild et avec Fricka ont paru longs et pénibles au public ordinaire, si intéressant que soit pour l'initié le travail d'orchestre qui les accompagne, avec ces rappels et ces combinaisons de motifs caractéristiques ; mais l'entrée éperdue de Sieglinde, ses terreurs, ses supplications et ses élans de tendresse pour Siegmund, enfin, l'admirable scène de la prophétie de mort faite par Brunehild à Siegmund avaient déjà reconquis les auditeurs les moins préparés lorsqu'est survenue

cette fulgurante chevauchée des Valkyries, dont l'effet, au théâtre, est doublé par les cris stridents et les appels sauvages des vierges guerrières. Alors ç'a été comme un coup de tonnerre par toute la salle, et les scènes si belles, encore qu'un peu diffuses, où les Valkyries implorent la grâce de leur sœur coupable, où celle-ci, à son tour, cherche à fléchir son père, ont conduit le public, haletant et fiévreux, jusqu'à ce merveilleux tableau final où Wotan, surmontant sa pitié, endort tendrement sa fille, la revêt de son armure et fait surgir autour d'elle des montagnes de flammes au travers desquelles devra passer le héros libérateur.

Il est bien difficile à qui n'est pas au courant de la musique et de l'art de Richard Wagner de se figurer quelle impression profonde éprouvent les gens les moins préparés, les « simples », ceux auxquels Wagner s'adressait de préférence, à l'audition d'une œuvre aussi différente de toutes celles qui courent communément les théâtres. Mais le fait est là : c'est un grand succès, un si grand succès que les directeurs, MM. Joseph Dupont et Lapissida, parlent déjà de jouer chaque année une partie nouvelle de la tétralogie et d'arriver de la sorte à une exécution complète de *l'Anneau du Nibelung* en français. C'est pour le coup que les adversaires du maître, forcés dans leurs derniers retranchements, devront trouver de belles raisons pour masquer leur confusion, eux qui, après chaque œuvre nouvelle exécutée avec succès à Bruxelles, disaient toujours ; « Oui,

passe pour celle-là ; mais c'est bien la dernière auquel un public raisonnable puisse accorder créance ; on n'ira jamais plus loin, car au delà ce n'est plus que déraison. » Ce fut toujours le même refrain après *le Vaisseau Fantôme*, après *Tannhœuser* et *Lohengrin*, après *les Maîtres Chanteurs ;* et voilà qu'on le répète encore après *la Valkyrie*..... Nous en fera-t-on grâce après *Siegfried ?*

Au résumé, cette épreuve décisive pour l'art wagnérien sur un théâtre en quelque sorte français, cette représentation capitale qu'on avait préparée avec tant de soin à tous égards et qui n'était pas, on peut l'avouer maintenant, sans donner quelque inquiétude aux directeurs comme aux amis de Richard Wagner, a réussi au delà de toute espérance et le retentissement du succès a été tel qu'on n'entend plus parler que de Français retenant leurs places à la Monnaie et se rendant au spectacle à Bruxelles, comme ils iraient ici même. Ils applaudissent alors Mlle Martini, si dramatique en Sieglinde, MM. Engel et Seguin, très convaincus dans Siegmund et Wotan, et ne malmènent pas une Brunehild aussi médiocre que Mlle Litvinne. Allez donc à Bruxelles, vous qui êtes épris de belle musique et de grand art ; vous que la convention banale exaspère et que la nouveauté séduit ; allez entendre un chef-d'œuvre, allez applaudir *la Valkyrie !* Cela vous changera, pour un soir ou deux, des platitudes et des pauvretés qu'on vous offre à Paris.

II

LOHENGRIN A PARIS

Mai 1887.

Lohengrin a été représenté à Paris. Une fois! Comme en son temps *le Roi s'amuse*, et quand on le rejouera — dans dix, vingt, trente ans, que sais-je? — on pourra mettre aussi fièrement sur l'affiche : *Deuxième représentation.* M'est avis cependant que l' « opéra romantique », pour employer la qualification même adoptée par Richard Wagner, n'attendra pas aussi longtemps que le « drame romantique » avant de reprendre possession d'un théâtre, et qu'une fois remis en scène, à l'Opéra ou ailleurs, il ne disparaîtra pas de sitôt de Paris.

C'est ce qu'avaient clairement compris tous les gens dont les intérêts artistiques ou commerciaux pouvaient être atteints le moins du monde par la réussite immédiate de l'entreprise tentée par M. Lamoureux. Aussi s'était-il formé de longue date, et sans qu'il fût besoin d'entente préalable, une ligue de tous ces inquiets et de tous ces envieux : directeurs de théâtre, enrageant de n'avoir pu jouer ce chef-d'œuvre et craignant qu'il ne devînt trop fructueux pour leur rival d'un jour; éditeurs de musique, inquiets du discrédit que pouvait jeter sur leur fonds commercial le triomphe de cette œuvre admirée universellement; compositeurs de musique, exaspérés de penser qu'on allait voir combien ils avaient

profité du maître après lequel ils s'acharnaient pour le proscrire un peu plus longtemps de France; chefs d'orchestre ou directeurs craignant que l'exécution parfaite à laquelle atteindrait sûrement M. Lamoureux ne fût une humiliation pour eux et ne fît d'autant mieux ressortir la pauvreté des représentations qu'ils offraient au public.

Autant de gens qui, non de franc jeu, mais insidieusement, par de perfides propos et des agissements sournois, s'employaient depuis longtemps à desservir les projets si louables de M. Lamoureux, et ces manœuvres, si habiles qu'elles crussent être, étaient, dans ces temps derniers, devenues tellement palpables que des journaux, ordinairement très réservés, surtout en face de gens avec lesquels ils sont en rapports constants d'affaires théâtrales ou autres, n'avaient pu faire autrement que de s'en expliquer : cela devenait par trop fort. Et n'est-ce pas *le Figaro*, entre autres, qui, par la plume de son rédacteur en chef, dénonçait cette odieuse campagne et nommait presque les gens : « Tout cela, disait-il, provient de rancunes d'éditeurs bataillant pour leur boutique, de musiciens « nationaux » ratés, de chanteuses désappointées et de directeurs sur le seuil de la faillite. »

Et cependant, ces « artistes » désintéressés ne seraient arrivés à rien de bon ou de mauvais — comme on voudra — s'ils n'avaient trouvé de précieux alliés dans quatre ou cinq journaux qui partirent en guerre, au nom du patriotisme, et qui vinrent ainsi renforcer cette ligue d'intérêts

ou de vanités contre un homme uniquement préoccupé de son art. Il faut le dire : il n'y eut dans toute cette affaire, à quelque point de vue qu'on l'envisage, qu'une affaire de gros sous : les uns craignaient d'en perdre et les autres en auraient voulu gagner. Mais comme l'entrepreneur ainsi harcelé se souciait aussi peu de ceux-ci que de ceux-là et ne prêtait pas plus l'oreille aux attaques qu'aux propositions, la campagne entamée ainsi sous le couvert du patriotisme alla jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'aux cris poussés dans la rue devant l'Éden, par une troupe de polissons dont la plupart ne connaissaient de nom ni Wagner ni *Lohengrin* : tous imberbes et tous patriotes.

Aussi ces gamineries du premier soir ne paraissaient-elles nullement redoutables; elles n'inquiétèrent pas un instant les nombreux auditeurs réunis dans l'Éden-Théâtre, tous captivés par l'œuvre d'art aussi nouvelle que saisissante qui se déroulait à leurs yeux. Tout au plus s'amusait-on des siffleurs pendant les entr'actes, mais, une fois dans la salle, où ne parvenait aucun bruit du dehors, on était tout oreilles et tout yeux pour ce beau spectacle et cette exécution magnifique. A tous égards, cette représentation du 3 mai a été un véritable triomphe et pour le chef-d'œuvre ainsi mis en scène et pour l'artiste qui l'offrait au public, car jamais n'a mieux éclaté la puissance du génie en face d'auditeurs dont la plupart étaient ignorants de ce qu'ils allaient entendre et dont beaucoup, il y a quelques années,

traitaient encore Wagner de barbare et d'écorcheur d'oreilles.

Les wagnéristes — j'entends par là ceux qui connaissent passablement les œuvres de Wagner, ceux qui avaient déjà vu jouer *Lohengrin* à l'étranger — ne formaient certainement pas le quart de l'assemblée à cette représentation désormais célèbre ; et cependant, nulle protestation, nulle marque d'impatience ou d'ennui ne s'est produite au milieu de tant de gens, surpris, enthousiasmés par cette œuvre entièrement différente de celles qui composent le répertoire ordinaire de nos théâtres lyriques. N'exagérons rien : certainement, dans le nombre, il devait bien y avoir des personnes qui n'étaient pas toujours également captivées et qui pouvaient trouver telle ou telle page un peu longue, mais elles n'en ont rien témoigné; bien plus, elles ont tenu bon jusqu'au bout. Or le fait que cette représentation, donnée en présence de la presse et d'un public habituellement peu favorables à Richard Wagner, a marché sans encombre, a soulevé même, à plusieurs reprises, des applaudissements chaleureux auxquels les wagnéristes purs s'efforçaient de couper court; ce fait seul, dis-je, est un triomphe absolu pour l'artiste créateur et pour son prosélyte : il prouve évidemment que le public français est mûr pour l'œuvre de Richard Wagner.

Raison de plus, aux yeux de certaines gens, pour hâter la perte d'un artiste auquel les amateurs parisiens ne tenaient plus rigueur et qu'ils semblaient décidés à applaudir. Aux grands maux,

les grands remèdes — et le remède fut aussi violent que rapidement administré. Après que cinquante gamins, payés à raison de vingt sous la soirée, ont fait ainsi violence à des milliers de personnes qui désiraient entendre *Lohengrin* et qui avaient déjà porté leur argent à l'Éden — le chiffre de la location s'élevait à près de vingt mille francs en moyenne pour chacune des représentations suivantes — on vient nous dire impudemment que cette œuvre insipide aurait succombé sous l'ennui public avant peu de jours. Alors, que ne laissiez-vous faire, bons apôtres, et pourquoi, depuis des mois, ne tendiez-vous, par vos insinuations perfides, qu'à préparer ces troubles contre lesquels vous protestez hypocritement aujourd'hui ?

Le nombre est grand des gens qui, sans avoir ouvertement provoqué à la violence et tout en feignant de la blâmer, se réjouissent *in petto* du malheur qui frappe M. Lamoureux — et Richard Wagner avec lui. Que n'écoutait-il leurs sages avis, leurs conseils d'amis, que ne remettait-il à plus tard, aux calendes grecques, une représentation préparée au moins depuis deux ans et pour laquelle il avait déjà dépensé, tant décors que costumes et qu'engagements d'artistes, près de trois cent mille francs? Les conseilleurs ne sont pas les payeurs; cette fois, par la loi du progrès sans doute, ils n'auraient pas dédaigné d'être payés. Quoi qu'il en soit, les voilà débarrassés pour un temps, ces excellents patriotes, du spectre qui hantait leurs nuits et les troublait dans leurs

inspirations créatrices ou dans leurs calculs commerciaux. Ils vont pouvoir reprendre en toute tranquillité leur trafic ordinaire et continuer de dire au public, inhabile à le vérifier, que les productions de Richard Wagner ne valent pas le diable; ils le savent bien, pourraient-ils ajouter, eux qui en ont su tellement tirer profit.

Heureusement que les créations de génie ont la vie dure et qu'on peut frapper dessus à coups redoublés sans les entamer. *Lohengrin*, depuis tantôt quarante ans qu'il court le monde, a subi bien d'autres attaques qui n'ont fait qu'accroître et sa gloire et son renom; dans quelques années d'ici, lorsqu'on le rejouera à Paris, le souvenir même de cette ignoble échauffourée où tous les gens de cœur et de bon sens se sont vu faire la loi par des braillards payés, sans être aucunement défendus par ceux dont c'était l'office, ajoutera encore au retentissement, à l'éclat de cette réparation. Voyez même à l'origine. Est-ce que ce n'est pas l'énergie et la conviction d'un seul homme, mais d'un homme tel que Liszt, qui surent renverser tous les obstacles, vaincre tous les scrupules et, finalement, donner la vie à une œuvre qui attendait depuis deux ou trois ans dans les cartons de l'auteur et que celui-ci, proscrit, désespérait de voir représenter tant qu'il en serait réduit à errer en exil?

Et combien de difficultés Liszt n'eut-il pas à vaincre avant de pouvoir donner l'opéra de son ami proscrit! Il avait, c'est vrai, rencontré du bon vouloir auprès du chambellan de la cour de Wei-

mar, M. de Ziegesar; mais que pouvait-il faire avec un budget théâtral extrêmement modeste, avec un orchestre où il n'y avait qu'un seul trombone, où l'on ne trouvait ni cor anglais, ni clarinette basse, ni harpe, tous instruments employés seulement dans les orchestres des grandes villes et qu'on ne connaissait pas dans les théâtres d'ordre secondaire comme celui de Weimar ? Est-ce que ce n'est pas Liszt qui arriva à constituer un orchestre complet, des chœurs suffisamment nombreux, grâce à un subside octroyé libéralement par la grande-duchesse; est-ce qu'après être venu à bout de jouer cette partition importante, le 28 août 1850, pour les fêtes solennelles de Herder et de Gœthe, il ne le remit pas en scène, est-ce qu'il ne le maintint pas au répertoire malgré les cabales et les quolibets ?

Pour mieux anéantir cet ouvrage, on avait fait autour la conspiration du silence; après quelques représentations qui suivirent la première, il n'avait plus été question de *Lohengrin*, et la critique, embarrassée en face d'une œuvre qui l'avait dépaysée à l'égal du public, évitait de se prononcer en gardant une réserve obstinée. En vain Liszt et quelques artistes ardemment épris de cet ouvrage, principalement les interprètes, criaient-ils au chef-d'œuvre; on les laissait crier sans plus se soucier d'eux. Chose curieuse, c'est seulement deux ans après la représentation que les journaux engagèrent de vives polémiques autour de *Lohengrin* et s'avisèrent d'y découvrir les germes d'une rénovation musicale. A l'origine, on avait parlé de

cette œuvre exactement comme on aurait fait d'une autre et sans rien y voir de particulier, sinon que l'auteur, par caprice ou par faiblesse, avait rompu avec certaines formes alors universellement usitées dans le genre de l'opéra; mais, de cela, on ne lui faisait nullement un crime, on le remarquait simplement, sans aigreur.

Les choses changèrent singulièrement lorsque Wagner, du fond de sa retraite, en Suisse, eut pris la plume afin d'expliquer les idées qui le travaillaient depuis longtemps au sujet du drame et de la musique appropriée à la scène, autrement dit en un seul mot, du « drame musical ». *L'Art et la révolution, l'Œuvre d'art de l'avenir*, surtout *Opéra et Drame*, autant d'écrits inattendus, rédigés d'une plume agressive, qui dénotaient en ce compositeur non plus un croque-notes ordinaire, mais un artiste ayant réfléchi longuement sur les conditions essentielles de son art, sur l'avenir possible de la musique au théâtre, et dont les différentes œuvres, surtout *Lohengrin*, contenaient l'affirmation de principes esthétiques en désaccord formel avec tout ce qu'on avait l'habitude et d'écrire et d'applaudir. De ce jour, ce fut un *tolle* général contre ce mécontent, contre cet orgueilleux novateur qui voulait tout détruire et ne saurait rien édifier, disait-on; contre un homme assurément fou, rêvant de faire autrement et mieux que Meyerbeer, souverain modèle alors en Europe pour tout ce qui regardait le grand opéra.

C'est ainsi qu'en 1852 *Lohengrin* devint,

avec *Tannhœuser* où la réforme s'annonçait déjà, le point de mire de toutes les attaques et le prétexte d'une formidable levée de boucliers. De ce moment date aussi ce qu'on appela le *mouvement wagnérien*, le monde des artistes et des écrivains s'étant trouvé du coup séparé en deux camps ennemis, et, de ce jour, Liszt se plaça résolument à la tête du parti favorable au réformateur. Lui aussi, il savait manier la plume, et il réunit alors, en les développant, les articles qu'il avait écrits dès le lendemain de *Lohengrin*, pour le *Journal des Débats :* il en fit une brochure qui, publiée à la fois en français et en allemand, mit le feu aux poudres et fut discutée avec ardeur dans toute l'Europe musicale. Il ne s'en tint pas là ; il employa toutes les ressources de sa diplomatie à servir les intérêts du maître exilé, tourné en ridicule, et le triomphe de ses efforts fut d'intéresser les cours et les princes à la cause de ce révolutionnaire, échappé par miracle à la prison.

Mais qu'aurait-il pu par lui-même, à lui seul ? Il eut dans cette entreprise une puissante alliée en la personne de la grande-duchesse Maria-Paulowna de Saxe-Weimar, mère du grand-duc actuellement régnant : Charles-Alexandre. C'est à cette princesse, femme d'un haut caractère et d'un esprit élevé, que Liszt avait dû d'être appelé à Weimar, en qualité de maître de chapelle et de directeur de la musique de la cour ; c'est grâce à elle qu'il était parvenu à représenter *Lohengrin*, malgré tous les obstacles que suscitaient l'envie et la concurrence, — exactement comme cela vient de se

passer à Paris; — c'est par elle enfin qu'il put faire rejouer ce chef-d'œuvre encore attaqué, lorsque les membres du Parlement d'Erfurt furent invités à la cour grand-ducale et, plus tard, lorsque le czar Alexandre II y vint faire un séjour?

Que dire de *Lohengrin* à présent que c'est une œuvre universellement admirée et que nombre de Français, de ceux qui voyagent tant soit peu, ont déjà pu l'entendre à Vienne, à Londres, à Bruxelles, à Munich, etc.? S'il y a quelque chose d'extraordinaire, par exemple, c'est que ce Paris, si peu favorable à Richard Wagner, ait été la seule ville, après Weimar, où l'on ait osé représenter *Lohengrin* dans son intégralité, sans aucune des coupures que le maître avait tolérées, mais non sanctionnées, par amitié pour Liszt; que ses familiers déploraient d'avoir vu se répandre dans toute l'Europe et que Mme Wagner ne voulut pas tolérer, du moment qu'on était forcé d'avoir recours à elle avant de monter cet ouvrage à Paris. M. Lamoureux, d'ailleurs, avec sa chaleur d'opinions habituelle, était tout à fait disposé à agir de la sorte; aussi souscrivit-il sans peine à ce pieux désir. Et c'est ainsi que les amateurs français, dans l'histoire, auront l'honneur d'avoir fait ce que désirait tant Wagner, d'avoir écouté, applaudi son *Lohengrin*, dans la forme où il l'avait écrit, et tel qu'aucune autre ville que Weimar ne l'avait encore accepté: du coup, Paris devenait un petit Weimar.

L'impression du public était particulièrement curieuse à observer en face d'une œuvre aussi

nouvelle à tous égards. Assurément *Lohengrin* ne peut pas être offert comme le type achevé de la rénovation wagnérienne, et le maître lui-même, une fois son idéal nettement déterminé, a positivement dit, mainte fois, combien cette création transitoire était distante du drame musical tel qu'il était arrivé à le concevoir. Cependant il est aussi ridicule à certains fanatiques de ne vouloir pas descendre aussi bas, qu'à certains détracteurs de se refuser à monter aussi haut; de façon que les uns et les autres, les partisans exaltés et les adversaires exclusifs, en arrivent au même point, qui est de proscrire unanimement cet ouvrage. En vérité, *Lohengrin* ne s'en porte pas plus mal.

Tout système à part, Richard Wagner a-t-il jamais rien écrit de plus beau que les scènes qui ouvrent le deuxième acte, comme ce sombre dialogue d'Ortrude et de Frédéric, dans la nuit, lorsque celui-ci, reprochant d'abord à sa femme de l'avoir poussé à un combat où il a été vaincu, retombe peu à peu sous l'empire de sa complice; — comme la délicieuse rêverie d'Elsa appuyée au balcon du palais, — comme la scène où Ortrude, humble et suppliante, s'insinue auprès de la généreuse Elsa et lui suggère les premières pensées de doute et de méfiance au sujet de ce mystérieux défenseur? On a dit généralement que ces deux épisodes péchaient par excès de longueur; mais qu'importe la durée d'une scène alors qu'un musicien nous captive en peignant de merveilleuse façon l'état d'esprit de ses personnages et leurs revirements de pensée? Est-ce au

nombre de minutes qu'il dure qu'on devra désormais juger d'un morceau?

Le deuxième acte renferme aussi cette admirable marche religieuse avec laquelle on rentre dans les parties de *Lohengrin* qui sont devenues classiques, tant on les a entendues dans les concerts. Le premier acte tout entier est de cette catégorie et cependant, si fort qu'on l'applaudît au concert, on n'avait pas idée de la commotion que produirait à la scène un chœur tel que celui qui signale l'arrivée de Lohengrin; on ne soupçonnait pas quel enthousiasme soulèveraient les chants de victoire par lesquels le peuple entier salue la victoire de Lohengrin. Et de même au troisième acte, est-ce que ce merveilleux duo d'amour, malgré ses adorables effluves mélodiques, ne semblait pas un peu languissant et froid dans les concerts? Est-ce qu'au théâtre il ne paraît pas plus rapide et débordant de tendresse, alors que les deux chanteurs sont libres de leurs mouvements et nous rendent en quelque sorte visibles pour les yeux, comme elles l'étaient déjà pour notre esprit, l'anxiété curieuse, la folle exaltation d'Elsa, la douce sollicitude et la douleur de Lohengrin? C'est seulement dans son véritable cadre, avec l'appareil théâtral, qu'on peut sentir toute la beauté de cette musique et son admirable vérité d'expression, tellement adéquate aux situations du drame, aux sentiments des personnages qu'elle a pour mission de traduire et de renforcer.

Richard Wagner avait bien raison de dire que

ses œuvres devaient être entendues au théâtre et qu'on n'en saurait donner qu'une idée approximative au concert. Voici, par exemple, les adieux de Lohengrin, la scène où il dévoile son origine supérieure et la loi qui l'oblige à partir dès qu'il n'est plus entouré de mystère ; est-ce que ces récits, si souvent déclamés dans les concerts, y produisaient un effet pareil à celui de l'autre soir, alors qu'ils venaient bien à leur place, au milieu de tout ce peuple ému par ces révélations surnaturelles, de tous ces chevaliers saisis d'admiration pour ce héros, en face d'Elsa anxieuse, éperdue, et d'Ortrude implacable et triomphante? Cette conclusion, que quelques-uns trouvent maigre et sans éclat auprès des deux magnifiques morceaux qui couronnent le premier acte et le second, me paraît empreinte d'une grandeur surhumaine, et ce devait être. Ici le chevalier du Graal n'a plus rien de l'homme ; il a reconquis son calme, et s'il laisse encore percer sa tendresse en adressant de suprêmes adieux à la malheureuse Elsa, il obéit sans se plaindre à la loi supérieure : or, tous ces récits marquent admirablement les progrès de cette reprise du héros sur lui-même, par contraste avec les mortelles angoisses d'Elsa, qui tombe expirante en voyant le bien-aimé partir.....

Nous avons entendu une fois *Lohengrin*, — et puis ç'a été fini. Ainsi en avaient décidé les braillards qui sont venus faire du tapage autour de l'Éden-Théâtre, interpeller les gens à leur arrivée et les reconduire, au départ, à coups de sifflets. La police, on l'a pu voir, avait mis sur

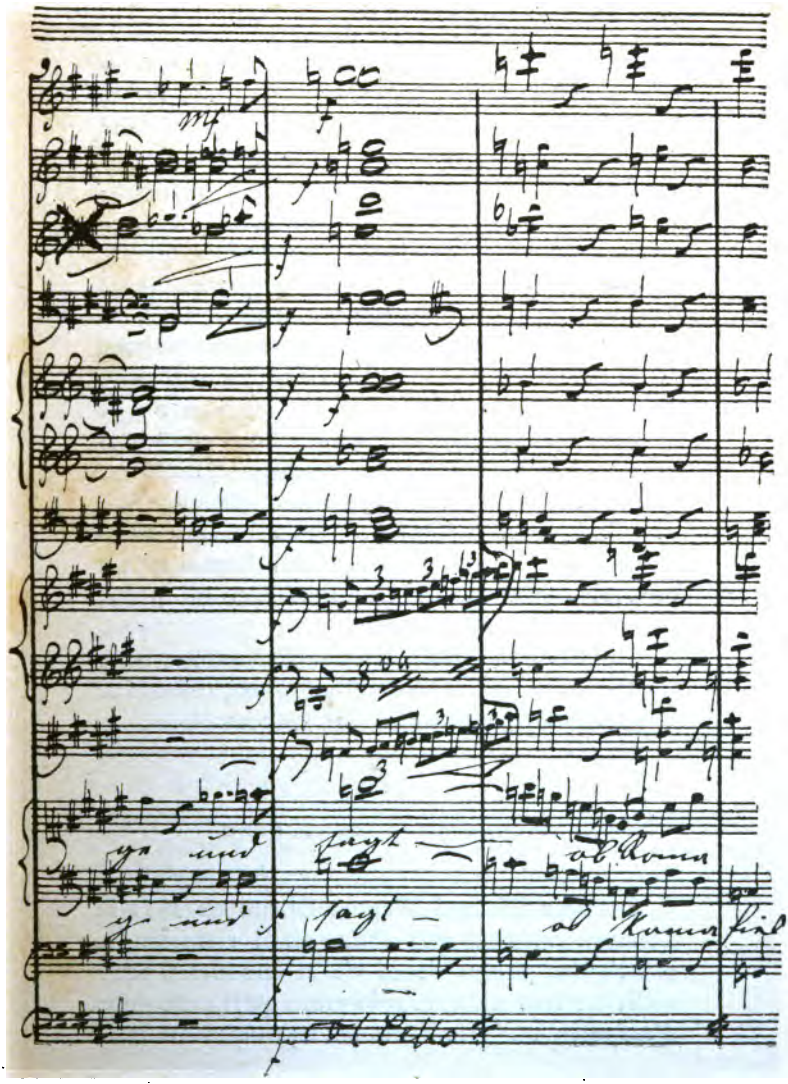
pied d'innombrables agents destinés surtout à protéger la liberté des manifestants contre des passants inoffensifs ou des spectateurs exaspérés; si bien que le lendemain, les siffleurs, enhardis par l'impunité, sont revenus en plus grand nombre, renforcés par de véritables exaltés qui n'auraient pas montré leur nez s'il y avait eu le moindre danger et suivis de milliers de badauds toujours empressés à venir voir « manifester ». Ce soir-là, l'Éden ne devait pas ouvrir et c'est fort heureux, car à voir les dispositions de la foule en face d'une police inerte, on aurait peut-être achevé la partie en forçant les portes de la salle : il n'aurait plus manqué que de voir M. Lamoureux conduit en prison, sur l'ordre des envahisseurs, par les gardiens chargés de le protéger.

Mais qu'est-ce que les patriotes les plus ardents pouvaient reprocher à l'homme qui, se trouvant depuis deux ans engagé dans cette entreprise, avait renoncé à la poursuivre aussi longtemps qu'il y avait eu la moindre crainte de complication dans la politique extérieure? Absolument rien; car il s'était conduit lui-même en excellent patriote, et c'est ce qui prouve à quel point le patriotisme était ici une étiquette destinée à cacher des jalousies, des rancunes personnelles, ou peut-être à masquer, de la part des meneurs, des projets beaucoup plus noirs qui, heureusement, n'ont pas abouti. Bien plus, M. Lamoureux, en toute cette affaire, a toujours marché d'accord avec le gouvernement; c'est ce

qui devait faire ou sa force ou sa faiblesse, selon que le ministère serait fort ou faible, — et l'on sait ce qu'il en fut.

Après la conclusion du fâcheux incident de Pagny, et bien que sous le régime actuel un directeur non subventionné ait toujours le droit de jouer sans permission préalable, M. Lamoureux avait tenu à n'annoncer la représentation qu'avec l'assentiment du pouvoir. Aussi cela lui fit-il l'effet d'une suprême ironie, lorsque après deux jours de tapage, il avisa le ministre de son intention de ne plus jouer et que celui-ci, simulant la fermeté, l'assura qu'il avait donné les ordres les plus sévères pour le faire respecter ce soir-là, lui et ses spectateurs. Ah! vraiment! Mais ses spectateurs, et M. Lamoureux lui-même, et ses artistes, comment auraient-ils pu parvenir au théâtre, entouré d'une foule hurlante et menaçante? En ballon, j'imagine. Et si deux ou trois siffleurs acharnés s'étaient seulement glissés dans la salle, et que les spectateurs venus pour entendre eussent voulu les réduire au silence? Alors le ministère intervenait pour tapage intérieur et suspendait les représentations. Telle était la décision du gouvernement : respect aux tapageurs dans la rue et sus aux manifestants de l'intérieur.

M. Lamoureux, pour se remettre un peu de ce coup terrible et pour ne pas congédier du jour au lendemain son nombreux personnel, avait projeté d'aller jouer *Lohengrin* à Londres avec toute sa troupe et tout son matériel. C'était même une affaire entendue, et des exécutions de *la*


fragt
col Cello

Damnation de Faust devaient alterner avec les représentations de *Lohengrin ;* mais force fut de renoncer à ce projet par suite de l'impossibilité de transporter et de remonter les décors assez vite; il fallait deux jours de plus qu'on n'en pouvait accorder. C'est très fâcheux, car nos voisins auraient sûrement fait à l'excellent chef d'orchestre un accueil propre à le consoler des affronts subis dans son pays, et l'entrepreneur anglais, sans autrement s'expliquer sur cet empêchement majeur, écrivait aux journaux de Londres pour s'excuser de ne pas donner suite à ses promesses : « Je suis sûr que le public musical d'ici aurait très chaudement accueilli cette compagnie, ne fût-ce que pour montrer que le peuple anglais ne mêle ni politique ni nationalité dans les questions d'art, et que le traitement que M. Lamoureux a reçu et reçoit encore des Parisiens lui paraît inexplicable à tous égards. »

Les Parisiens? Ma foi, ils ne l'auront pas volé, les Parisiens, qu'on les confonde ainsi, tous, avec une bande de gamins et de garçons bouchers.

III

SIEGFRIED A BRUXELLES

Janvier 1891.

Lorsque Richard Wagner lançait en 1851 sa *Communication à mes amis*, où il retraçait les principales phases de sa vie et annonçait, pour solliciter leur aide, la résolution qu'il avait prise d'exécuter un grand drame mythique en trois

parties avec prologue, il spécifiait bien que ces drames et ce prologue, destinés à être interprétés dans des fêtes solennelles durant quatre jours consécutifs, seraient tout à fait en dehors des conditions du théâtre ordinaire, et qu'une fois ces représentations finies, il verrait de très mauvais œil toute exécution supplémentaire ou par fragments. Combien vaine était cette affirmation ! Dès après la représentation à Bayreuth, Wagner vit se produire ce qu'il redoutait le plus, et chacune des parties de son drame de fête, détachée des autres, devenir une partition quelconque, une « pièce de répertoire », ainsi qu'il disait avec mépris, et se jouer, de droite et de gauche, avec aussi peu de solennité qu'un opéra courant de Meyerbeer ou de Rossini.

Ses sentiments changèrent-ils avec les événements qu'il n'essaya pas d'entraver et son dépit fut-il effacé par la satisfaction de voir son œuvre s'établir ainsi par fragments sur de nombreuses scènes d'Allemagne ? En tout cas, les embarras pécuniaires au milieu desquels il se débattait lui commandaient de profiter autant que possible de ces aubaines inattendues, au lieu de les proscrire, et, depuis qu'il est mort, les différentes parties de *l'Anneau du Nibelung* se jouent de plus en plus, tantôt l'une, tantôt l'autre, sur les scènes allemandes, tandis que la tétralogie entière est comme abandonnée. En Belgique, on procède encore exactement comme en Allemagne, et voilà le second fragment de la tétralogie qu'on y représente isolément. Peut-être un jour ap-

plaudirons-nous à la Monnaie et *l'Or du Rhin* et *le Crépuscule des Dieux*, de façon qu'il n'y aurait plus qu'à réunir ces quatre parties pour nous offrir la tétralogie entière... Avouez qu'il serait assez piquant de voir ainsi représenter en langue française, aux frontières de la France, l'œuvre en laquelle Wagner a voulu incarner l'art musical allemand et que ses compatriotes n'auront guère exécutée selon ses vœux.

Siegfried, vous le savez, fait suite à *la Valkyrie* et nous retrace la jeunesse et les exploits du fils de Siegmund et de Sieglinde jusqu'au jour où il traverse le rempart de flammes élevé par Wotan autour de Brunehild endormie et arrache la Valkyrie à son sommeil surnaturel. Siegfried, élevé par Mime qui prétend se servir de lui pour tuer le dragon Fafner et rentrer en possession du précieux talisman, l'Or du Rhin, d'où dépend la domination du monde, le laisse à dessein dans une profonde ignorance de son origine quasi divine et cherche à forger une épée invincible avec les débris de l'épée de Siegmund que Sieglinde expirante lui a confiée. Mais ce qu'il essaie en vain de faire avec toute son adresse, Siegfried le réalise avec toute la joie et l'impétuosité de la jeunesse : celui-ci a désormais l'arme indispensable pour occire le dragon commis à la garde du trésor. Au deuxième acte, Siegfried pénètre dans la forêt où le dragon s'abrite au fond d'une horrible caverne; avant d'attaquer le monstre, il s'étend à l'ombre d'un arbre, écoute bruire le feuillage et chanter les oiseaux jaseurs ; il rêve à sa

jeunesse, à sa mère inconnue ; enfin il sonne une bruyante fanfare qui fait sortir le dragon de sa retraite. Il le tue et comme il porte par hasard à sa bouche sa main tachée de sang, il se trouve subitement comprendre le mystérieux langage des oiseaux ; il apprend ainsi les haineux projets de Mime qui s'efforce de l'engluer par de doucereuses paroles : il le poignarde et conquiert le trésor. Le voilà invincible à son tour et le même oiseau qui l'a déjà conseillé le guide à la conquête de la plus belle des vierges guerrières. Wotan essaie en vain de s'opposer au passage du héros ; son bâton de voyageur est brisé par la même épée qu'il brisait naguère entre les mains de Siegmund et la route est libre devant le radieux vainqueur. Il traverse le rempart de flammes qui crépitent autour de Brunehild et l'éveille ; alors la vierge et son libérateur se sentent irrésistiblement attirés l'un vers l'autre et les lois posées par Wotan suivront leur cours : elle appartiendra à qui sut la délivrer.

Voilà les événements, ou plutôt les conversations qui se déroulent durant trois actes, et l'on est confondu de voir avec quelle admirable science, avec quelle abondance d'idées, avec quelle richesse de combinaisons orchestrales et de rappels mélodiques le compositeur a su animer ces trois tableaux, prêter une vie extraordinaire à son héros, donner un caractère très distinct à chacun de ses personnages et réaliser ce problème en apparence insoluble de nous intéresser à ces aventures enfantines. Il l'a

même fait dans des conditions très périlleuses et n'a jamais transigé sur aucun point. J'avoue être médiocrement gêné, pour ma part, par l'absence de femme pendant les deux premiers actes; mais il faut reconnaître que beaucoup de spectateurs ne s'en passent pas aussi facilement et qu'il résulte, à leur avis, une monotonie fatigante de l'emploi exclusif des voix masculines. Le manque à peu près absolu d'incidents scéniques n'était pas fait non plus pour rendre l'audition de *Siegfried* très accessible au commun des amateurs; mais, tout en constatant ce défaut, dont Wagner ne s'est nullement soucié, tant il comptait pour peu de chose et les règles ordinaires de la dramaturgie et les goûts dominants du public, il ne fut pas malhabile à lui, convenons-en, de terminer par cet éblouissement symphonique et vocal du réveil de la Valkyrie et de réserver pour la fin les plus éclatantes sonorités de la voix de soprano.

Le premier acte de *Siegfried* fut, contrairement à l'attente générale, un des gros effets de la tétralogie à Bayreuth, et cette impression s'est produite, depuis lors, partout où l'on a représenté ce drame. Il y règne, presque d'un bout à l'autre, une allégresse, un mouvement irrésistibles, et la figure si joyeuse, si franche de Siegfried est posée avec tant de crânerie en face de ce perfide et tortueux Mime, les moindres paroles qu'ils échangent, les moindres gestes qu'ils esquissent sont si bien mis en relief et renforcés par le travail symphonique auquel se complaît l'auteur, qu'on en demeure émerveillé. La scène

même, assez froide en principe, où Wotan se présente à Mime sous les traits d'un voyageur, et lui pose des questions qui ne servent qu'à évoquer les événements antérieurs et les motifs essentiels de la tétralogie, est traitée avec tant de richesse et de couleur au point de vue orchestral, que l'intérêt et l'attention ne fléchissent pas une minute. Enfin, la scène qui nous montre Siegfried forgeant l'épée invincible en lançant dans les airs un refrain plein de folle gaieté, tandis que le rusé Mime prépare un philtre somnifère, est, pour cet acte, un couronnement admirable et d'une puissance d'effet irrésistible. C'est un grand enchanteur, en vérité, que celui qui sait vous subjuguer à ce point.

Le second acte, il faut l'avouer, renferme un ou deux passages où l'intérêt se fixe exclusivement sur le travail toujours prodigieux du musicien sans qu'il s'en dégage un éclair éblouissant. Telle est en particulier la scène de la querelle entre Alberich et Wotan, qui sert surtout à nous rappeler le passé; tel est aussi l'épisode de la lutte entre Siegfried et le dragon, où la musique, si terrifiante qu'elle prétende être, est gâtée et réduite à rien par les artifices d'une mise en scène invariablement défectueuse. Mais ce sont deux merveilles, les deux plus belles pages peut-être de tout *Siegfried*, que le moment où le héros, mollement bercé par les murmures de la forêt, évoque le souvenir de sa mère et se lamente de ne l'avoir pas connue; que le délicieux épisode final lorsque la voix de l'oiseau magique appelle

Siegfried et le conduit sur les sommets où repose la vierge guerrière. La scène où Siegfried lance aux échos de la forêt sa fanfare de combat est aussi rendue avec un éclat singulier et son dépit quand il s'essaie à imiter avec un roseau le ramage de l'oiselet est tout à fait joli; mais l'un des endroits les plus curieux de cet acte, un des plus ingénieux au point de vue théâtral est celui où Mime, croyant feindre et tromper Siegfried par ses cajoleries, lui dévoile sa haine invétérée et ses odieux projets de l'air le plus aimable, avec des inflexions de voix tendres et caressantes. C'est là un véritable effet de théâtre, imaginé par un artiste qui n'en cherchait pas.

Deux épisodes forment le troisième acte de *Siegfried;* mais quels épisodes! L'un est l'évocation d'Erda par Wotan, où la grandeur épique du dieu courroucé le dispute au douloureux abattement de la déesse en qui s'absorbent toutes les sciences, tous les secrets du monde. L'autre est l'arrivée de Siegfried au sommet du rocher où dort Brunehild, son salut à la nature embrasée par le soleil, le réveil même de la Valkyrie et son élan passionné vers le jeune héros après qu'elle est revenue de la surprise et comme réveillée de son éveil. Cette scène énorme et qui renferme d'abord deux longs monologues de Siegfried et de Brunehild avant qu'ils osent se parler l'un à l'autre et s'avouer l'impétueux élan de leur cœur, est, comme gradation, comme inspiration, comme enchevêtrement symphonique, une des pages les plus grandioses qu'ait jamais produites la

musique. Et dès le morceau qui accompagne le changement de décor, la richesse polyphonique atteint au degré suprême avec toutes ces mélodies qui se succèdent et se combinent : le chant de l'oiseau, le motif du sommeil, le crépitement du feu magique, les sombres accords de Wotan, la fanfare victorieuse de Siegfried. Puis ce merveilleux concert va toujours grandissant, se variant à l'infini, s'enrichissant de phrases adorables, passant de la douceur la plus exquise à la passion la plus débordante, aux sonorités les plus violentes jusqu'à la fin de cette scène où les deux solistes s'oublient très justement jusqu'à chanter ensemble. Exemple unique, ou peu s'en faut, d'un embryon de duo dans *l'Anneau du Nibelung*.

Il m'est arrivé, certain jour, de déterminer ainsi les raisons du succès de *Siegfried*, d'abord à Bayreuth et puis dans tous les pays où l'on n'a pas craint de le mettre en scène : « Il y a trois qualités maîtresses dans *Siegfried*, poussées toutes les trois au degré suprême : la gaieté juvénile, éclatante au premier acte, la fantaisie aérienne au deuxième acte, et l'ardeur la plus passionnée au dernier; c'est là ce qui rendit plus rapides les scènes intermédiaires, légèrement fastidieuses, et ce qui causa le succès imprévu de *Siegfried*. » Il faut croire, après mûr examen, que cette formule n'était pas trop mauvaise, puisque beaucoup d'écrivains se la sont appropriée après la représentation qui vient d'avoir lieu à Bruxelles et ont ainsi donné à mon humble juge-

ment la sanction de leur haute compétence. A la rigueur, je pourrais me corriger moi-même et dire que les épisodes intermédiaires ne sont pas aussi fastidieux, à étudier de près, qu'ils le paraissent tout d'abord et que l'attrait qu'on y goûte augmente assez rapidement pour nous faire oublier leur défaut d'intérêt scénique; mais je risquerais d'indisposer les gens qui ont bien voulu régler leur jugement sur le mien et vous avouerez que ce serait mal agir. Une politesse en vaut une autre, à ce qu'on dit.

Le théâtre de la Monnaie devait nous donner *Siegfried* après *la Valkyrie*, il y a de cela bientôt quatre ans; mais un changement de direction et le manque de ténor entravèrent longtemps ces beaux projets. Aujourd'hui MM. Stoumon et Calabresi réalisent le programme de MM. Dupont et Lapissida, et tout ce qui dépendait d'eux, matériellement, marche à merveille : aucune coupure semblable à celle qu'on avait pratiquée dans *la Valkyrie*, une mise en scène et des décors très poétiques, une forêt d'un entrelacement prodigieux, avec des lointains très jolis, un orchestre conduit avec conviction par un chef spécial, M. Franz Servais, enfin un ténor taillé à souhait pour incarner Siegfried, M. Lafarge. En résumé, beaucoup de bon vouloir, beaucoup de talent chez tous les artistes et, finalement, grand succès pour tout le monde, y compris Richard Wagner.

GIUSEPPE VERDI

I

LA FORZA DEL DESTINO

Octobre 1876.

Après *Aïda* et le *Requiem*, d'heureuse mémoire pour l'éditeur, M. Escudier, qui sait au mieux ce que « vaut » la musique de M. Verdi, vient de nous offrir un autre grand opéra de lui, également inconnu à Paris. *La Forza del Destino*, tel est le titre de cet ouvrage qui fut composé pour le théâtre impérial de Saint-Pétersbourg et y fut représenté le lundi 10 novembre 1862 (29 octobre du calendrier russe). Les principaux rôles étaient chantés par Tamberlick et Graziani, par Angelini et Debassini, par M^mes^ Barbot et Nantier-Didiée, et malgré cette interprétation exceptionnelle, l'œuvre parut très ennuyeuse et n'eut aucun succès. Cet échec fut généralement attribué à la pauvreté du poème, qui n'était qu'un ramassis d'horreurs; mais il est bien difficile à qui connaît le livret du *Trouvère* de croire qu'un poème, si horrible et si incompréhensible soit-il, puisse entraîner à lui seul la chute d'un opéra. C'est le *poète* Piave, le dérangeur attitré de M. Verdi, qui avait découpé cet opéra dans un drame

espagnol de don Angelo Saavedra, duc de Rivas, conception romantique au premier chef, taillée sur le patron des pièces de Hugo, et où le burlesque côtoie presque constamment le terrible. Le drame original avait été joué à Madrid le 22 mars 1835, et y avait obtenu une vogue telle qu'il s'était bien vite répandu dans toute l'Espagne.

Au surplus cette action, qui a tant égayé les spectateurs français, mérite d'être racontée. Don Alvarès est épris de dona Leonora de Vargas, fille du marquis de Calatrava ; il pénètre de nuit chez elle, habillé en toréador, et va pour l'enlever sans violence lorsque le marquis, réveillé par leurs cris, paraît l'épée à la main. Alvarès veut tuer ce père incommode d'un coup de pistolet, mais Leonora le désarme. Alvarès jette son pistolet à terre, mais le coup part et tue le vieillard : premier coup de la *forza del destino*. Leonora, épouvantée, se sauve avec son amant, puis elle va, déguisée en cavalier, demander asile à un couvent d'hommes, — singulier choix, — où elle est accueillie sans aucune difficulté. Le fils du marquis, don Carlos, qui court après les fugitifs pour venger la mort de son père, sauve un jour la vie à certain capitaine que des brigands allaient mettre à mal. Les deux jeunes gens, cachés chacun sous un nom d'emprunt, se lient d'amitié fraternelle et s'en vont batailler ensemble ; l'un d'eux, blessé dans une rencontre et croyant sa fin prochaine, remet à son ami des papiers et un portrait.

Don Carlos reconnaît sa sœur dans cette séduisante personne, et dès qu'Alvarès est guéri, il le force à se battre avec lui. Mais la fatalité le poursuit, et c'est lui-même qui est blessé à mort. Alvarès se fait moine à son tour et entre dans le même couvent d'hommes que Leonora ; il y jouit d'une paix relative, lorsque Carlos, qui a eu le mauvais goût de ressusciter, vient le provoquer encore. Alvarès supporte d'abord ses injures avec une patience d'ange, mais don Carlos, lui lançant son gant au visage, le fait sortir à la fois de son caractère et du couvent. Tous deux courent s'aligner précisément à côté de l'ermitage où pleure Leonora. Celle-ci s'interpose entre les combattants; mais Carlos, qui n'est décidément qu'un maladroit, se fait embrocher par Alvarès. Il tombe à terre et n'a que le temps de poignarder sa sœur, — deuxième et troisième coups de la fatalité ; — ce que voyant, Alvarès, pour que la fête soit complète, monte sur un rocher et se précipite dans l'abîme, — quatrième et dernier coup de la *forza del destino*.

Cette épouvantable série de catastrophes rappelle plus encore la farce légendaire de *Caracalla* que les tragédies antiques; aussi, lorsqu'il fut question de reprendre son opéra à Milan, le compositeur, éclairé par l'insuccès de Saint-Pétersbourg, ne fit aucune difficulté pour le remanier, afin d'en atténuer un peu la constante horreur. Il développa beaucoup une partie bouffe qui ne tient en rien à l'action, et introduisit une scène militaire qui semble lui avoir été inspirée par la

scène du camp de Wallenstein, de Schiller, notamment par le sermon du capucin, qu'il a mis en musique. C'est cette version corrigée que Paris peut connaître aujourd'hui : ainsi modifiée, la pièce n'est guère moins épouvantable, mais elle est encore plus incompréhensible, car elle se passe presque entièrement à la cantonade. Leonora et Alvarès se séparent on ne sait comment ni pourquoi dans la coulisse, Carlos sauve Alvarès des brigands dans la coulisse ; dans la coulisse se livre la bataille où Alvarès est blessé, puis le duel où Carlos est laissé pour mort ; dans la coulisse enfin le duel final où Alvarès tue Carlos et où celui-ci tue sa sœur. Leonora reparaît expirante et tombe dans les bras d'Alvarès, tandis que le supérieur du couvent, qui n'est décidément pas un méchant homme, vient tout exprès pour donner sa bénédiction à la fille déshonorée et au meurtrier du père et du fils. Union bien assortie, en somme, et qui ne produira malheureusement pas de rejetons, car Leonora expire en criant très fort, comme la Leonora du *Trouvère* ou celle de *la Favorite*. Alvarès est tellement frappé par ce dernier malheur qu'il n'a même plus la force de se tuer ; il passera ses derniers jours au couvent et pourra méditer avec le bon prieur sur l'épouvantable puissance de la fatalité.

C'est vraiment pitié de voir un compositeur s'acharner à mettre en musique un pareil gâchis dramatique, à tirer quelque chose de ce chaos d'où ne surnage aucune situation émouvante, aucun élan de tendresse ou de passion ; car cet

amas de cadavres, qu'ils tombent sur la scène ou dans la coulisse, ne fait qu'exciter une douce hilarité. Non seulement M. Verdi, qui s'aide tant ordinairement des situations du drame, n'a rien trouvé dans ce poème qui pût le soutenir, mais il était, lorsqu'il écrivit cet opéra, dans une des périodes les moins heureuses de sa carrière. Il n'avait plus cet élan fougueux, cette force brutale de ses premiers ouvrages qui secouent si violemment certaines personnes, et il n'avait pas encore acquis cette demi-science, cette connaissance incomplète des maîtres dont on a voulu découvrir l'influence manifeste dans ses œuvres postérieures, en criant à la transformation chez un homme qui peut bien avoir voulu se transformer, mais qui s'y est pris trop tard pour le pouvoir faire avec fruit. Dans cette longue période ingrate qui s'étend de *la Traviata* (1856) à *Don Carlos* (1867), il n'est qu'un seul ouvrage de M. Verdi qui ait à demi conquis les suffrages du public : *Un Ballo in maschera*, tandis que les autres, *Simon Boccanegra*, *Aroldo* et *la Forza del Destino*, n'obtenaient que ce qu'on est convenu d'appeler un succès d'estime. Et si ces ouvrages n'ont pas remporté de succès, il ne faudrait pas croire qu'ils méritassent un meilleur sort ; car, avec un compositeur aussi favorisé, aussi acclamé que l'était alors M. Verdi, il faut qu'un opéra soit bien misérable pour tomber à plat, et ce n'est pas lui qui pourrait en appeler des injustices de ses contemporains à la postérité pour quelque chef-d'œuvre méconnu. La postérité, en ce qui concerne M. Verdi, devra bien

Monsieur

Je m'empresse de vous
envoyer quelques mesures
d'aida comme vous en
avez montré le désir.

Agréez mes compliments
dévoués.

G. Verdi

Aida
15 Agt 1883.
G. Verdi

plutôt remettre toute chose en sa place, et rejeter dans l'ombre plus d'un faux chef-d'œuvre, plus d'un — et même davantage.

La Forza del Destino ne sera même pas de ce nombre, car, malgré l'affirmation intéressée de M. Escudier, je persiste à douter que cet opéra, absolument vide d'idées, où la formule la plus plate et la plus violente tient lieu d'inspiration au musicien et de situation dramatique au librettiste, ait obtenu à Milan, même avec l'aide de Mmes Stolz et Waldmann, plus de succès qu'à Saint-Pétersbourg, — et il en obtiendra sûrement moins encore à Paris. Les morceaux mêmes, ajoutés par M. Verdi pour Milan, et dont on nous promettait merveille, ont paru des plus pauvres. Ce *Rataplan*, lancé à l'unisson par soixante voix, fût-ce par cent, par deux cents, produira toujours moins d'effet que celui des *Huguenots* chanté par dix coryphées. Et celui-ci n'est certainement pas une des meilleures inspirations de Meyerbeer, mais c'était un morceau où sa merveilleuse entente des sonorités devait le plus briller. Comparé à celui de Meyerbeer, le *Rataplan* de M. Verdi paraît absolument vide et sans éclat : c'était pourtant un des passages où la force et le nombre paraissaient devoir le mieux remplacer la science et l'agencement des voix.

A quoi bon, d'ailleurs, étudier page par page un opéra où la pauvreté des idées n'est comparable qu'à la pauvreté de l'orchestration, et que vaudrait tel ou tel morceau assez applaudi, la prière de Leonora, par exemple, si elle n'était pas

chantée avec âme par Mlle Borghi-Mamo, ou le duo du défi, s'il n'était pas lancé par des voix aussi robustes que celles de MM. Aramburo et Pandolfini ? M. Escudier voulait, disait-il, montrer à tous qu'en dehors des œuvres applaudies et ressassées depuis des années à Ventadour, l'école italienne moderne créait des ouvrages de haute valeur et qu'il suffisait de savoir les trouver; puis, que les théâtres d'Italie possédaient des voix et des artistes préférables aux médiocrités qu'on ne cessait de nous donner pour des étoiles. Sur le premier point, rien de prouvé ; mais sur le second il a su, je le reconnais, former une troupe satisfaisante et supérieure à tout ce qui nous était offert durant les dernières saisons des Italiens. Les artistes de talent sont trouvés : il reste à découvrir les opéras de valeur.

II

AÏDA A L'OPÉRA

Mars 1880.

On nous dit que l'Opéra a reconquis M. Verdi ; c'est bien plutôt M. Verdi qui traite l'Opéra en pays conquis. Il s'était formé une légende des intrigues, souffrances et hostilités endurées par M. Verdi lorsqu'il fit répéter à l'Opéra *les Vêpres siciliennes* en 1855 et *Don Carlos* en 1867 ; on nous avait dit qu'il en tenait rigueur à la France et que plus jamais il ne consentirait à revenir toucher de forts droits d'auteur à Paris. Je ne vois pas trop de quoi pouvait se plaindre un mu-

sicien étranger qu'on avait prié par deux fois d'écrire un opéra nouveau pour les deux années où il y eut des Expositions universelles sous l'Empire, et cela au grand détriment des musiciens français qui voyaient les bénéfices pécuniaires de deux Expositions tomber sur des ouvrages qui n'auraient pas fait un sou de recette en d'autres temps et dont les jours étaient comptés; mais le maître se plaignait tout de même et nous gardait rancune, on n'a jamais su pourquoi.

Rancune d'ailleurs toute platonique et dont on s'inquiétait peu. Lorsque, après l'incendie de l'Opéra, il s'agit de reconstituer le répertoire, on stipula en haut lieu, non sans raison, que les opéras traduits de l'italien, comme *le Trouvère* et *Lucie*, ne seraient pas remontés à l'Opéra, et que, si le directeur avait envie de jouer quelque ouvrage étranger déjà représenté à Paris, on ne lui en tiendrait pas compte pour son cahier des charges, parce qu'il ne courrait aucun risque et que le succès antérieur d'un opéra joué sans brillants décors garantissait le succès futur avec tout le luxe dont dispose l'Opéra. Ce devenait une simple opération de bourse, et ce n'est pas seulement pour l'aider à faire de gros gains que l'État donne un million de subvention au directeur de l'Opéra.

Par cette clause, on visait *Aïda*. M. Halanzier, qui, sans être musicien, savait très bien que les beaux décors font les belles recettes, voulut monter cet ouvrage; ce fut aussitôt un *tolle* général dans la presse, qui lui reprocha de sacrifier les

intérêts musicaux de la France à ses intérêts pécuniaires, et le gouvernement, le cahier des charges à la main, lui interdit de faire cette belle opération avec les deniers de l'État. Les directeurs changent, la subvention reste avec le cahier des charges, qu'on rend même un peu plus sévère. Aussi, lorsque M. Vaucorbeil, à peine nommé directeur de l'Opéra, manifesta l'intention de jouer *Aïda*, ce fut dans toute la presse un concert de remerciements pour sa courageuse entreprise artistique, et le ministère, appuyé toujours sur le cahier des charges, lui déclara que le fait de monter un chef-d'œuvre tel qu'*Aïda* lui serait compté plutôt deux fois qu'une en déduction de ses engagements, tant était grand l'honneur qu'il faisait à la France en nous ralliant cet homme de génie qui boudait. On sait le reste, et le voyage de M. Vaucorbeil, accompagné de M. de Lauzières, promu pour la circonstance au rang d'interprète-introducteur près le seigneur de Busseto, et l'accueil indulgent de celui-ci, et sa réponse favorable aux prières des envoyés français.

M. Verdi arrive à Paris, et celui qu'on avait connu dur, violent, intraitable, est devenu paisible, aimable et doux comme un mouton : point d'emportements aux répétitions, point de discussions avant ni après ; il est content de tout et de tous, il n'a que des compliments pour les artistes et que des louanges pour le directeur. Tout le monde, d'ailleurs, se plie à ses volontés, à ses exigences ; ses collaborateurs surtout, qui semblent faire un peu trop bon marché de leur

poème, le servent et le secondent avec un empressement qui n'a pas de bornes. Et qui n'abuserait un peu de gens aussi faciles? M. Verdi n'abuse pas, mais il use d'eux; il les charge de mille détails et ne s'en remet qu'à eux des moindres choses; il leur demande tout : leur concours, leur aide, leur personne, et ceux-ci se donnent tout entiers; on leur demanderait leurs droits d'auteur qu'ils les donneraient sans sourciller et y ajouteraient de leur poche au besoin. Quelle belle chose que l'amitié, quand on la pratique ainsi!

Aïda arrive enfin à la scène, et le plus éclatant succès de costumes et de décors récompense amplement tant d'efforts. M. Halanzier, même pour *la Juive* ou *le Roi de Lahore*, ne fit jamais mieux que M. Vaucorbeil n'a fait pour *Aïda;* on peut donc comprendre à la fois les portées de la musique et la portée des décors. Combien nous sommes loin, avec les merveilleux costumes de M. Lacoste, avec les splendides décors de MM. Rubé, Chaperon, Carpezat, Chéret et autres, de la mise en scène réalisée au Caire en décembre 1871 et de celle relativement brillante obtenue aux Italiens en avril 1876! La musique elle-même n'a pas changé, et l'épreuve ainsi tentée dans un cadre plus vaste, où l'on est habitué à entendre des œuvres bien autrement charpentées du côté de l'orchestre, a pleinement vérifié ce que j'avais osé dire après la première audition salle Ventadour : à savoir qu'on s'était singulièrement exagéré la valeur musicale de cette œuvre et que

cette transformation si vantée de M. Verdi, sur le tard, était purement imaginaire. Les bulletins de victoire qui nous arrivèrent d'Égypte à l'apparition de l'opéra patronné par un vice-roi qui jouait au Louis XIV, avaient bien donné à entendre qu'un nouveau Verdi venait de se révéler, un Verdi revenu des erreurs de la jeunesse et de l'âge mûr, un Verdi frotté de Berlioz et de Wagner, qui sentait les énormes lacunes de ses œuvres les plus applaudies et voulait — mieux vaut tard que jamais, — n'en plus écrire une seule à la façon d'*il Trovatore* ou de *Rigoletto.*

Je l'ai dit et redit à propos du *Requiem* et d'*Aïda :* je ne nie pas que M. Verdi ait eu dans ces derniers temps révélation d'un nouveau monde musical et qu'il ait senti, en lisant ou en entendant certaines œuvres des maîtres susnommés, combien il était loin de les égaler. Qu'il ait aussi voulu profiter d'eux dans la mesure du possible, je l'accorde également; mais du désir à la réalisation de ce désir, il y a une distance énorme et presque infranchissable pour tout musicien qu'un tempérament contraire et des connaissances techniques insuffisantes vouent pour jamais à la musique italienne exclusivement chantante ou criante, à votre choix. M. Verdi a lu le *Requiem* de Berlioz et il a bien fait; il a vu quel effet devaient produire ces quatre orchestres de cuivres dans le *Tuba mirum*, et il a adopté à son tour cette disposition pour son *Requiem,* comme Félicien David l'avait déjà empruntée à Berlioz pour son *Jugement dernier.* M. Verdi a lu *Lohengrin*

et il a bien fait ; il a vu quel effet produisaient ces appels répétés de trompettes sonnant le combat en champ clos pour ou contre Elsa, et il a immédiatement imaginé cette sonnerie de trompettes deux fois répétée en montant qui enlève toute la salle au milieu de la marche triomphale.

Ici et là, l'emprunt fait à Berlioz et à Wagner est flagrant ; mais c'est un emprunt de détail, qui n'influe en rien sur le caractère général de l'œuvre, et, vue d'ensemble, cette partition d'*Aïda* est aussi distante des *Troyens* et de *Lohengrin*, dont on voudrait la faire découler, qu'elle se rapproche de *Rigoletto* et de *la Traviata*, dont on la voudrait séparer. C'est la même ordonnance générale, la même suite de morceaux sans roulades, il est vrai, mais avec force points d'orgue et coups de gosier. Mêmes ensembles à la tierce ou à la sixte exactement doublés par l'orchestre, même oubli d'approprier les différents airs aux différents personnages et de leur donner à chacun un caractère distinct ; mêmes finales italiens, comme celui du second acte ; enfin même orchestre, plus bruyant que plein, trop creux, trop brutal.

Œuvre de tâtonnements et de curieux essais, par instants, que cette *Aïda*, mais non œuvre de conversion, et dont aucun morceau ne vaut, à mon sens, l'admirable dialogue de Philippe II et de l'Inquisiteur au quatrième acte de *Don Carlos*. Voilà certainement ce que Verdi a écrit de mieux, en dehors de toute forme conventionnelle, en suivant simplement la parole, en prêtant à chaque

personnage un caractère distinct. Cette page-là est absolument belle et le musicien, soutenu par une situation magnifique, y a été très supérieur à lui-même, entre deux cabalettes écrites pour Mme Gueymard ou Mme Sass. Il n'y a pas dans *Aïda* l'équivalent de cette scène, ni même celui du monologue de Philippe II attendant l'Inquisiteur, auquel il livrera la vie du marquis de Posa contre celle de don Carlos. Mais *Don Carlos* ne revenait pas d'Égypte, et ce sont surtout ces deux morceaux qui firent déclarer l'opéra archi-ennuyeux; donc M. Verdi a bien fait de n'en plus imaginer de pareils.

Avec un orchestre et des chœurs plus nombreux qu'ils n'étaient aux Italiens, cela doit faire forcément plus de bruit, partant soulever plus de bravos, les amis répandus dans la salle augmentant en raison d'une salle plus grande, aussi bien que les exécutants. Mais l'interprétation générale, encore qu'elle compte une grande tragédienne comme Mlle Krauss, un ténor en progrès comme M. Sellier et un baryton plein de feu comme M. Maurel, n'est pas meilleure qu'à Ventadour, où Verdi conduisait aussi en personne et où il avait des interprètes bien autrement enthousiastes : Mmes Stolz et Waldmann, MM. Masini et Pandolfini, tous quatre animés d'un saint délire. A Paris seulement, il a conduit son *Requiem* à l'Opéra-Comique, à Ventadour *Aïda*, et *Aïda* à l'Opéra; c'en est assez, j'espère, pour que la curiosité des badauds soit satisfaite, et la politesse faite par trois fois à un compositeur étranger,

politesse qu'on rend d'ailleurs aux musiciens français parcourant l'étranger, ne devra pas tirer à conséquence. C'est une exception, ce n'est pas la règle. En principe, la présence de l'auteur à la tête de l'orchestre est bonne et désirable ; en fait, elle soulève de nombreuses objections.

Outre qu'elle rabaisse effectivement le chef d'orchestre habituel, elle surexcite les amours-propres, et le musicien même qui a le plus énergiquement réclamé pour diriger ses moindres œuvres, M. Gounod, s'éclipsera volontiers quand il devra paraître dans un concert après ou avant quelque autre compositeur assuré d'un plus grand succès que lui-même ; il se rappelle encore et personne n'a oublié le premier festival de l'Hippodrome, où contre son attente et l'attente de tous, tous les bravos, toutes les ovations furent pour M. Massenet. Ensuite la présence du compositeur altère considérablement l'impression produite par la symphonie ou l'opéra ; nous ne sommes plus au temps où l'on sifflait *il Barbiere* à Rome malgré la présence de Rossini au piano-conducteur, et l'on applaudit à outrance aujourd'hui bien plutôt que de siffler. De plus, cela tourne au bouffon lorsque les chanteurs apportant qui une lyre, qui une couronne, en surchargent la tête et les bras du malheureux triomphateur. Passe pour un triomphe en chambre, comme celui que la colonie italienne vient de faire à M. Verdi dans son salon de l'hôtel de Bade ; mais ces manifestations en plein théâtre, ces rappels, ces saluts de l'auteur traîné sur la

scène manquent absolument de dignité. Cette distribution de prix à l'élève Verdi, déjà nommé, était grotesque au dernier point.

Par contre, M. Verdi adressera sûrement aux artistes de l'orchestre une lettre de remerciements, comme M. Paladilhe l'a fait après *Suzanne* et M. Léo Delibes après *Jean de Nivelle*. La fièvre épistolaire sévit fort à notre époque. Qu'on change de chef d'orchestre ou de directeur, vite une lettre des musiciens affirmant leurs sympathies au nouveau venu — personne ne soupçonnait le contraire — et lui offrant soit un bronze, soit une partition dont il n'a nul besoin. Cela s'est fait pour M. Halanzier, puis pour son successeur, et se fera pour le successeur de M. Vaucorbeil. Mais le plus drôle est le *satisfecit* que les musiciens-professeurs de l'orchestre de Milan viennent d'adresser par télégramme à ceux de Paris pour l'accueil qu'ils ont fait à M. Verdi. Ils disent à nos musiciens qu'ils sont « l'honneur de l'art français », comme eux-mêmes se croient « l'honneur de l'art italien ». Braves musiciens, braves professeurs, qu'on a fêtés outre mesure à Paris pendant l'Exposition de 1878, escrimez-vous moins de la plume et plus de l'archet ; c'est ce que vous pouvez faire de mieux.

CHARLES GOUNOD

I

ROMÉO ET JULIETTE

Février 1873.

L'Opéra-Comique vient de s'approprier *Roméo et Juliette*. J'aurais beau jeu à passer en revue les nombreuses versions musicales qu'on a décorées de ce titre, à vous citer, comme les plus renommées, celles de Steibelt, de Dalayrac, de Zingarelli, Vaccaï et Bellini, à vous dire enfin que, de toutes ces partitions, celle de Steibelt est la seule qui ait une certaine valeur, où l'on trouve du style et du sentiment, de l'invention... Mais plutôt que d'ébaucher en vingt lignes un sujet aussi important, je préfère vous laisser le plaisir de lire le chapitre d'*A travers chants* où Berlioz étudie et juge avec une juste sévérité ces misérables productions : il faut voir en quels termes virulents le critique, enflammé de colère par le double outrage infligé à la fois à Shakespeare et à la musique, fait prompte justice de ces fadaises, tout en sachant reconnaître le mérite de celui qui, à défaut de génie, avait au moins le respect de son art et le souci du beau.

Berlioz n'a pas pu parler dans son étude de M. Gounod et n'a pas cru devoir parler de lui-

même. Et cependant lui seul a su élever à la mémoire des amants de Vérone un monument musical digne du drame de Shakespeare, parce que, seul, il portait au poète anglais une admiration farouche. Il devait puiser dans son cœur brisé, dans son esprit tout enflammé d'admiration pour le poète anglais, ces accords inspirés, ces pages empreintes d'une âcre douleur, d'une passion irrésistible, qui réveillent et doublent pour nous les émotions du drame et qui font de sa symphonie de *Roméo et Juliette* une des œuvres les plus admirables qui existent en musique. Le *Roméo* de Gounod, au contraire, ne me semble être qu'une nouvelle incarnation de *Faust*.

Plus j'ai entendu et étudié les œuvres de M. Gounod, plus je me suis convaincu que cet artiste enthousiaste, ce rêveur exalté, qui se voue aujourd'hui à l'église, demain au théâtre; qui s'oublie, s'égare, s'affole à plaisir, que cet illuminé possédait un véritable génie, — le génie de l'assimilation. M. Gounod est peut-être l'artiste le mieux doué qui se puisse voir : intelligence hors ligne, imagination enfiévrée, mémoire prodigieuse, tout contribuait à faire de lui, poète, peintre ou musicien, un homme remarquable. C'est avec une sainte ardeur qu'il se livra à l'étude de la musique, qu'il fréquenta les plus grands maîtres, médita leurs œuvres, vécut leur vie; puis, quand il eut pénétré les plus intimes pensées des compositeurs universellement connus et admirés, il voulut travailler encore, pousser plus loin ses découvertes artistiques et s'absorba dans

l'étude des génies oubliés ou dédaignés, des inconnus du passé et de l'avenir.

Schumann a dit quelque part dans ses *Écrits sur la musique :* « A mesure que le temps marche, les sources où l'on va puiser se rapprochent de plus en plus. Beethoven n'eut que faire d'étudier, pour y chercher des modèles, tout ce qu'avait étudié Mozart, pas plus que Mozart ne fut obligé de recommencer les études de Hændel, ni Hændel celles de Palestrina, car chacun de ces maîtres avait déjà absorbé en lui ses devanciers. Il est pourtant une source unique où nul parmi les compositeurs ne devrait se lasser de puiser : c'est Jean-Sébastien Bach. » M. Gounod pensait de même. Il demanda à Bach le secret de ses harmonies simples et majestueuses, à Hændel sa pompe et sa grandeur éclatante, à Schumann ses mélodies rêveuses et enivrantes, à Berlioz ses incantations fantastiques et démoniaques. Le plus pur du grand talent de M. Gounod provient de l'étude acharnée qu'il a faite de tous les maîtres de la musique et surtout des quatre que je viens de nommer.

Cette combinaison chimico-musicale s'est opérée dans la tête de l'artiste par la seule force du gigantesque travail qu'il avait entrepris. Il acquit à ce prix une habileté de main extrême, une science orchestrale hors ligne ; il emprunta à ces auteurs aimés leur style, leur couleur, leurs harmonies, leurs audaces préférées, et les atténuant, les polissant, les revêtant d'une légère parure, les fit peu à peu écouter des oreilles pari-

siennes. Que peut-il advenir d'un compositeur dont le talent s'est ainsi formé? Il progresse et monte sans cesse jusqu'au jour où il rencontre un poème où se trouvent réunis tous les éléments de son génie factice : il arrive alors à son zénith; mais la puissance créatrice étant son côté faible, il ne pourra que se répéter par la suite et comme il ne rencontrera pas deux fois un drame qui ait autant d'affinités avec sa propre nature, il arrivera forcément que ses productions suivantes seront en décadence et tromperont d'autant plus l'attente du public que celui-ci, émerveillé par le succès, avait trop espéré de son auteur favori.

En 1867, lorsque M. Gounod donna *Roméo et Juliette* au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, il était au point culminant de sa carrière — s'il ne l'avait déjà dépassé. Depuis *Faust*, il avait donné à Paris *Philémon et Baucis* et *Mireille* : autant vaut ne pas parler de *la Colombe* et de *la Reine de Saba*. *Roméo et Juliette* est peut-être, au moins par endroits, dans le duo du balcon, dans celui de l'alouette et dans l'acte du tombeau, ce que M. Gounod a écrit de plus tendre et de plus élevé. Je me rappelle encore avec quel sérieux, lors des premières représentations, les amateurs de musique et spécialement ceux qui se croyaient très audacieux en goûtant la musique de M. Gounod, réservaient leur jugement et demandaient quelque répit avant de décider, dans leur haute sagesse, lequel valait le mieux de *Faust* ou de *Roméo*, lequel vivrait le plus longtemps, etc.

Il est bien évident que *Faust* exerce un effet plus immédiat sur le public pris en masse, et cela souvent par des moyens que je suis loin d'approuver, tandis que dans *Roméo*, la gamme générale est plus rêveuse, partant moins brillante et de moindre action sur les spectateurs. Pour tout le monde, aujourd'hui, M. Gounod n'a rien fait de mieux que *Faust* (ceux même qui estiment le plus *Roméo* le mettent seulement sur le même rang, mais non au-dessus); j'ajouterai qu'il ne fera jamais rien d'égal et vous verrez si l'événement me donne tort. Il y a certainement dans *Roméo* plusieurs pages remarquables et où la partie symphonique surtout est traitée de main de maître; mais ces passages, déjà, semblent découler de la scène du jardin de *Faust :* même passion doucereuse, même mélodie voilée, même mièvrerie dans l'expression, même musique sensuelle et féminine. Il n'est presque pas de morceau dans *Roméo* où une oreille exercée ne distingue quelque réminiscence de l'œuvre aînée. Et qu'on n'objecte pas que chaque maître a son style propre qui le ferait reconnaître entre tous. M. Gounod (personne n'y contredira) est, de tous les musiciens, celui dont les idées, la facture, le style varient le moins. L'originalité resserrée dans d'aussi étroites limites s'appelle plutôt pauvreté.

La musique de M. Gounod est fort goûtée aujourd'hui, mais elle perdra de cette faveur lorsque les maîtres au contact desquels il a puisé sa force reprendront le rang qui convient au génie. Tant que Hændel, Bach, Berlioz et Schu-

mann étaient ignorés, les uns par oubli, les autres par dédain, leur disciple ne courait pas risque qu'on comparât ses opéras avec les créations d'où ils découlaient, mais à mesure que la lumière éclairera ces chefs-d'œuvre, les productions qui n'en étaient que le reflet s'éclipseront; on délaissera les ouvrages aux timides audaces, aux nuances adoucies, pour admirer ceux où le grandiose, la chaste rêverie, l'ardente passion, auront acquis leur plus grande expansion. On a déjà signalé combien M. Gounod s'était nourri de Bach et de Hændel. Il a tout autant puisé chez Schumann et chez Berlioz. Pour le moment, je ne ferai que rappeler cette naïve exclamation d'un admirateur du musicien français, entendant *le Paradis et la Péri*, au Théâtre-Italien : « Dieu, que c'est ennuyeux ! Il n'y a de joli que le prélude et le chœur des houris : on dirait du Gounod. » Un des morceaux les mieux venus de *Roméo* est, à coup sûr, le prologue imité de Shakespeare où les personnages groupés comme dans une fresque chantent tristement cette légende d'amour et de mort. En 1867, comme aujourd'hui, tout le monde s'extasia sur cette heureuse idée, sur la beauté du morceau, etc. Oserai-je revendiquer tous ces éloges pour Berlioz qui a eu le premier cette idée dans son *Roméo* et que M. Gounod n'a fait qu'imiter ?

Ces critiques que j'ai aussi nettement formulées pour refroidir un peu l'enthousiasme de ceux qui dressent des autels au musicien français ne m'empêchent pas de distinguer dans son œuvre

de belles pages et de les apprécier à leur valeur. La mort de Valentin et surtout la scène de l'église de *Faust* sont, à ce que je crois, ses deux plus belles créations et celles qui ont le plus de chances de vivre : là, en effet, emporté sur les ailes du génie de Gœthe, il a su renoncer à cette recherche, à cette préciosité de style, à cette mélodie efféminée, pour viser au grandiose — et il y a touché par intervalles. Aujourd'hui, il ne s'agit que de *Roméo et Juliette*. Allez donc entendre cette œuvre, qui est, en somme, intéressante à étudier, comme toute production d'un homme de talent; et que cette audition vous aide à mesurer l'énorme distance qui sépare le talent du génie!

II

CINQ-MARS

Avril 1877.

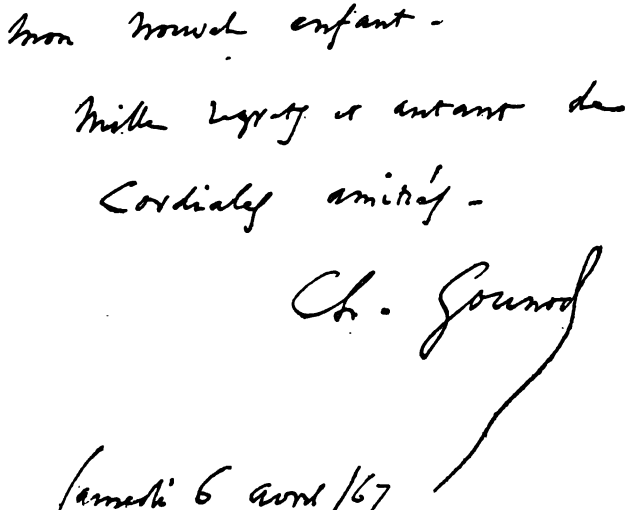
Il a fallu que M. Carvalho redevînt directeur d'un théâtre pour que M. Gounod se décidât à faire jouer un nouvel opéra. C'est là de la reconnaissance, et jamais fidélité d'auteur à directeur ne fut mieux justifiée, car c'est M. Carvalho qui ouvrit le Théâtre-Lyrique tout grand au compositeur échaudé de *la Nonne sanglante*, et qui n'hésita pas à jouer son *Médecin malgré lui;* c'est M. Carvalho qui osa représenter, en 1859, cette adaptation mondaine et parisienne du *Faust* de Gœthe, œuvre de mérite à coup sûr, et qui, pour cela, n'eut d'abord aucun succès (un autre directeur du Théâtre-Lyrique assurait fièrement qu'il

n'aurait jamais, lui, fait une pareille école) ; c'est enfin M. Carvalho qui joua *Philémon et Baucis* avant de céder le fauteuil directorial à M. Réty, puis quand il revint après un interrègne de deux ans, *Mireille* et *Roméo*. Ce dernier ouvrage date de 1867. Depuis lors, M. Gounod n'a rien donné au théâtre ; il gardait le silence de parti délibéré, comme pour mieux faire sentir le vide qu'il laissait en France pendant sa claustration volontaire à Londres, et il fallut le rappel d'engagements antérieurs, de promesses faites à de vieux amis comme M. Barbier ou M. Legouvé, pour qu'il laissât jouer, sans paraître le savoir, la musique composée auparavant pour *les Deux Reines de France* et pour *Jeanne d'Arc*.

Mais il vient toujours un temps où, le courage renaissant au cœur du héros, l'amour-propre se réveillant chez l'artiste, Renaud secoue le joug de l'enchanteresse Armide. Le bruit parvint un jour à Londres qu'un opéra du titre d'*Aïda* obtenait grand succès au Caire et en Italie ; ce jour-là, le reclus entreprit d'écrire un *Polyeucte ;* l'auteur d'*Aïda* compose un *Requiem*, celui de *Polyeucte* en écrira un autre. Et comme un compositeur ne saurait toujours composer pour lui seul, il faussera bientôt compagnie à ses amis de Londres, et reviendra en France exprès pour offrir ces nouvelles œuvres à qui de droit : l'une à M. Pasdeloup, l'autre à M. Halanzier. Et pendant des mois l'on ne parle plus que de ce *Polyeucte* qu'on annonce et qu'on retire, qu'on promet et qu'on recule indéfiniment. Mais voici qu'entre temps un

Cher Confrère,

Vous êtes mille fois aimable = mais le Samedi 13 sera le jour de la 1ère représentation de Roméo et Juliette ; à l'heure où vous serez à table, on frappera au Th. Lyrique trois Coups auxquels je vous prie de répondre par vos quatre Coups à la Santé de



(La première représentation de *Roméo et Juliette* fut retardée et donnée seulement le 27 avril 1867.)

autre académicien donne avec grand fracas certain opéra tiré d'un roman célèbre; immédiatement le silence se fait autour de *Polyeucte*, et le bruit se répand que M. Gounod compose un opéra tiré d'un roman également réputé; jamais on n'en avait parlé, mais on le cria assez fort pour rattraper le temps perdu en fait de réclame. Un journal avouait que le tapage fait autour de *Paul et Virginie* avait singulièrement excité l'émulation de M. Gounod, et il ajoutait que le propre des belles œuvres est d'en faire éclore d'autres. Judicieuse parole, que l'histoire a mainte fois confirmée et aussi souvent démentie, mais qui se trouve évidemment vraie dans le cas présent, car il est tout naturel que *Paul et Virginie* ait produit *Cinq-Mars*.

Les librettistes changent, mais les pièces restent les mêmes, et les livrets qu'on destine à M. Gounod — conseille-t-il donc les auteurs et les conseille-t-il mal? — sont toujours identiques et mal bâtis : *Mireille*, *Roméo*, voire *Faust*, dont la charpente est pourtant un peu plus solide, ne sont que des épisodes décousus et transportés à la scène de drames et de poèmes célèbres. MM. Gallet et Poirson, qui travaillaient pour la première fois à son intention, ont adopté la façon de faire de MM. Barbier et Carré; ils ont simplement découpé quelques scènes du roman de Vigny. Il n'y a pas de pièce dans *Cinq-Mars*, mais seulement des épisodes mal reliés entre eux et qui ne s'expliquent pas les uns les autres; on ne sait pas trop ce que désire ou machine Cinq-Mars,

mais on ignore bien davantage ce que font là Marion Delorme et Ninon de Lenclos, sinon qu'elles chantent de pauvre musique et qu'elles la chantent faux.

Ce père Joseph transformé en traître de mélodrame, qui parle toujours d'un air sournoisement méchant et qui chante un grand air pour vanter ses « trames invisibles », avec dessins imitatifs d'orchestre aussi peu terrifiants que possible; cet Henri matamore, le visage blême et les jambes en compas, qui jette son chapeau et son manteau par terre avant de parler, comme fait Edgard dans *Lucia;* ce de Thou, ennuyeux prêcheur qui est partout où il n'a que faire et qui ne fait rien de ce qu'il conseille à autrui : autant de personnages qui vont et viennent, qui entrent et qui sortent sans que l'on sache pourquoi ni qu'on désire le savoir. L'assemblée littéraire qui a lieu à la fin du roman chez Marion, et où Scudéry décrit point par point la carte du *Tendre*, a fourni tout un tableau, mais à part un ballet charmant dansé par Petits-Soins, Jolis-Vers, Billets-Doux, etc., la partie chantée est d'une fadeur singulière. Marion Delorme, qui ne sait que parler du *Tendre,* chante au moins sur ce sujet deux airs à roulades ennuyeux au possible : il n'est pas toujours facile de faire de l'archaïsme en musique, et il est plus aisé de bien pasticher des airs de danse au rythme très accusé et aux formes d'orchestration très simples que de trouver l'accent juste pour faire du marivaudage et du précieux dans le dialogue ou dans le chant.

Au théâtre et dans les romans, les conspirations se trament toujours au milieu des fêtes, que ce soit chez Mlle Lange ou chez Marion Delorme, et le complot ourdi par les ennemis du cardinal n'est pas un des moins gais qu'on ait vus; les mariages clandestins se bénissent toujours aussi dans quelque chapelle, au milieu des bois où passe la chasse royale, et ces chasseurs-là ne sont pas des moins tristes qu'on ait vus; ils en remontreraient, pour le calme et le fini des nuances, même aux chasseurs du *Songe* et à ceux de *Martha*. Les auteurs ont utilisé au premier acte la scène de la veillée, où Cinq-Mars et de Thou lisent dans un livre d'heures le martyre de Gervais et de Protais, qui semble leur prédire leur commune destinée; mais ils ont fait une modification qui rend cette scène à grand effet presque ridicule.

Dans le roman, c'est le vieux soldat Grandchamp, le valet de Cinq-Mars, qui, ennuyé de voir les deux jeunes gens rêvasser et s'attrister au lieu de dormir, leur dit brusquement : *Amen;* et le père Joseph, qui entre dans l'instant, répète *Amen* d'une voix nasillarde, mais avec bonhomie. Dans la pièce, au contraire, le rôle du valet étant supprimé, Cinq-Mars et de Thou, leur lecture une fois terminée, se disent solennellement à eux-mêmes : *Ainsi soit-il!* — singulier souhait pour des jeunes gens qui n'ont encore aucun ennemi; — et le père Joseph, surgissant de derrière une tapisserie, répète ces paroles d'une voix tonnante et avec des regards menaçants : c'est là du mélo-

drame bête comme on n'en veut plus, même à l'Ambigu.

Il y a aussi dans ce premier acte une double paraphrase du roman. La rêverie de Cinq-Mars assis pour la dernière fois à la table de sa mère et disant adieu, par la pensée, au beau pays de Touraine, est rendue par une phrase très courte, et la scène nocturne des aveux et des serments d'amour échangés entre Marie et Henri amène naturellement un duo pour clore le premier acte. Ai-je besoin d'ajouter qu'à la fin Marie de Gonzague ne réussit pas plus à sauver Cinq-Mars et de Thou des mains du cardinal que la reine Margot, dans le drame de Dumas, n'arrive à arracher La Mole et Coconas au courroux de Catherine de Médicis: la justice est pressée! comme dit le diable au docteur Faust. Lorsque Marie se précipite dans le cachot pour sauver son bien-aimé, elle tombe à la renverse sous le geste implacable du père Joseph qui lui montre le fatal billot. C'est exactement la scène finale du *Trouvère* — moins la musique, — et comme M. Gounod est parfaitement capable aujourd'hui d'en écrire de pareille, il faut lui savoir gré de ne s'y être pas essayé.

L'auteur de *Cinq-Mars* n'a pas perdu son temps pendant sa retraite en Angleterre: il a beaucoup réfléchi, beaucoup écrit, et composé plus encore. Mais son activité se dépensait en mille petits riens, sans qu'il apparût une seule œuvre importante, à part sa psalmodie chorale de *Gallia*, un morceau pompeusement banal s'il en fut; et ce défaut de certitude dans le but de ses efforts, cette

absence d'idéal élevé, cette négligence envers soi-même pour écrire de petites babioles bien au-dessous du savoir d'un tel musicien, cette somnolence de pensée et ce laisser-aller de la plume ont eu la plus déplorable influence sur la nature malléable de M. Gounod. Il se déshabituait peu à peu des hautes visées et des grands efforts, en même temps qu'il s'accoutumait à se contenter d'idées vulgaires, de formules banales et d'accompagnements grossiers, qu'il aurait répudiés autrefois comme indignes de tout musicien qui se respecte et de lui-même en particulier.

Et puis, ce relâchement dans la conception comme dans l'exécution a fait qu'il ne sait même plus resserrer en un solide faisceau tous les éléments disparates rassemblés à grand'peine et équilibrés par le travail qui forment son incontestable talent, talent composite et dont l'étude approfondie des maîtres de toutes les écoles, la pénétration des chefs-d'œuvre de tout genre, célèbres et inconnus, proclamés ou décriés, constituent la meilleure part. Voilà, en somme, dix ans que l'auteur de *Roméo* n'a produit un opéra, et il faut avoir entendu *Cinq-Mars* pour discerner quel travail de désagrégation s'est produit dans le style de M. Gounod, chez qui la mélodie et l'orchestration allaient autrefois si bien d'accord, et auquel on pouvait reprocher plutôt trop de recherche et de fini dans les détails. Non seulement sa pensée se meut aujourd'hui dans un cercle très restreint de formules qui le rejettent constamment sur des œuvres antérieures, mais sa phrase musicale, aussi

bien au chant qu'à l'orchestre, est continuellement formée des mêmes dessins, des mêmes intervalles, des mêmes cadences, des mêmes unissons, auxquels il a eu déjà cent fois recours.

Il ne se rappelle rien de ce qu'il a écrit auparavant, ou ne veut pas s'en souvenir, et ce manque de mémoire est nécessairement plus sensible encore pour les ouvrages d'autrui; — on s'en souvient toujours moins que des siens propres. Cette faiblesse d'esprit serait encore compréhensible si l'auteur reproduisait toujours ce qu'il a pu écrire autrefois de plus soigné, — sa prédilection s'expliquerait alors par la difficulté de faire mieux; mais ce sont précisément les passages médiocres, les banalités, toutes les formules reprochables de ses ouvrages antérieurs qu'il recopie à satiété: les unissons entre les cordes et les voix, les trémolos vides et bruyants, les pédales interminables, les gros effets de sonorité produits par des ensembles où les trombones et les timbales font rage avec les chœurs.

Cette formule odieuse atteint son apogée dans l'ensemble de la conjuration, qui fera la joie des orphéons avec le chœur : *Adieu, beau voyageur*, et celui des solliciteurs, mais qui n'offre aucun intérêt sérieux. La lecture du livre saint par les deux amis est bâtie sur une progression ascendante de secondes, marche harmonique dont l'auteur use et abuse depuis longtemps. L'ensemble à l'italienne : *Je serai reine*, n'est pas moins connu que l'invocation à la nuit chantée par Marie, et le duo final est bâti sur une phrase peu originale,

mais agréable à tout prendre. La chanson de Fontrailles est assez gaie, et la phrase des violons, lorsque le roi sort de sa chambre, est jolie; mais la cavatine de ténor qui suit est bien pauvre, et le trio entre Marie, Henri et le père Joseph repose sur une phrase dénuée de toute expression. Du reste, ce que chantent ces trois personnages manque le plus souvent d'accent personnel, car Marie et Henri répètent note pour note ce qu'ont soupiré avant eux Marguerite et Faust, Juliette et Roméo. Quant au père Joseph, son rôle est un ressouvenir constant de Méphistophélès, — singulier amalgame, en vérité, — et ses paroles mielleuses sont soulignées par les mêmes effets d'orchestre, surtout par les bassons, que les propos amers du diable. Que deviennent donc l'expression de la musique et le caractère des personnages dans une telle confusion?

Le trio qui précède le mariage, entre les deux fiancés et de Thou, se compose d'une seule phrase lancée d'abord par le ténor avec les harpes, puis reprise par les trois voix et les violons, le plus souvent à l'unisson: le tout est d'une pauvreté remarquable. La partie intermédiaire de ce morceau est calquée sur le trio du mariage de *Roméo*, et calquée à ce point que Marie et Henri répondent aussi sur une seule note aux conseils de de Thou, et que celui-ci ayant à dire, comme le père Laurence: *Puisse Dieu vous bénir comme je vous bénis!* le chante exactement de même, la voix et l'orchestre partant d'une note unique pour s'écarter, par une progression de secondes, en

mouvement contraire. Le court mélodrame qui suit vaut mieux : il reproduit exactement la petite marche funèbre du prélude, qui reviendra tout à la fin, et dont l'auteur semble avoir voulu faire le nœud de son drame musical. L'air du père Joseph renferme toutes les rengaines des airs de traîtres, son duo avec Marie n'est que du remplissage, et le finale de la chasse ne vaut ni moins ni mieux que celui de *Martha*. Le quatrième acte contient seulement une cavatine qu'on connaît sans l'avoir entendue, puis le duo de Marie et Cinq-Mars, qui consiste toujours en une phrase pompeuse et vulgaire que les voix lancent à toute volée, avec l'orchestre à l'unisson; ce procédé d'écolier ne revient pas plus de dix à douze fois dans le nouvel ouvrage de M. Gounod.

Étonnez-vous donc, à présent, qu'il ait pu composer cet ouvrage en six semaines. Ce qui surprend, après audition, c'est qu'il ait mis aussi longtemps.

III

POLYEUCTE

Octobre 1878.

Il y aura bientôt cent ans que l'Opéra représentait en grande pompe une tragédie lyrique, tirée de l'*Horace* de Corneille. Cet opéra était de la façon de Guillard et Salieri, deux auteurs très considérés en leur temps et dont le second même possédait un véritable génie; l'ouvrage cependant n'eut aucun succès et les écrivains de tous les

partis se trouvèrent d'accord pour admonester sévèrement les auteurs. Grimm leur reproche de n'avoir pas senti « que les tragédies dont l'intérêt est fondé essentiellement sur les sentiments d'un héroïsme trop austère sont peu propres à un théâtre consacré particulièrement à la musique »; et certain autre s'écrie avec colère : « Eh! quoi, barbares! ce n'est pas assez que, possédés de la rage de mettre tout en opéra, vous ayez déshonoré Racine, dont les vers doux, harmonieux, forment à l'oreille la musique la plus mélodieuse, quand on sait les lire, encore mieux quand on sait les déclamer; vous avez encore l'audace de soumettre à vos caprices dépravés Corneille, le grand Corneille! Ombre auguste et vénérable, ô toi le plus grand génie, avec Bossuet, dont notre nation s'honore! de quelle indignation ne dois-tu pas être saisi en voyant les plans de tes sublimes tragédies rétrécis et bouleversés, tes personnages si fiers, si imposants, avilis et dégradés, tes vers si pompeux, si énergiques, souillés par de misérables fredons?... Que nous importe donc de savoir comment le poète et le musicien s'y sont pris pour gâter cette pièce?... Ne cherchons pas même à l'apprendre; lisons plutôt Corneille, et pénétrons-nous de ses beautés. »

A part ce que leur vigueur de langage peut nous paraître avoir d'exagéré, l'opinion des journalistes d'il y a un siècle était foncièrement vraie : ce nouveau *Polyeucte* en fournit une nouvelle preuve après celui de Donizetti. On comprend que des esprits ouverts à toutes les mani-

festations élevées de la pensée humaine, en littérature ou en beaux-arts, soient séduits et comme fascinés par un sujet aussi grandiose, mais on s'explique moins que des gens habitués à courir ensemble les chances du théâtre se laissent aussi facilement entraîner par une idée attrayante au premier abord, très périlleuse quand on y réfléchit, et qu'ils ne perçoivent pas distinctement les dangers au devant desquels ils courent de gaieté de cœur. L'action est presque nulle dans la tragédie française, qui doit son titre et son rang de chef-d'œuvre à l'admirable facture des vers, au merveilleux développement des caractères, deux qualités qui s'effacent ou même se noient absolument dans une œuvre musicale. Aussi, comment les librettistes ont-ils dû procéder pour « s'inspirer » de la tragédie cornélienne, comme ils disent eux-mêmes avec une modestie exagérée? Ils ont bâti une pièce à côté de la tragédie, avec tout ce que Corneille avait laissé à la cantonade en se contentant de le raconter : avec l'entrée triomphale de Sévère, avec les scènes antithétiques du baptême de Polyeute et du brisement des idoles dans le temple, enfin avec la scène du cirque, où il ne manque que de voir les fauves se précipiter sur les deux martyrs.

Tout ce côté spectaculeux forme bien le lot de l'opéra, mais que reste-t-il là dedans de la tragédie cornélienne, à part certaines scènes trop raccourcies comme celles de Néarque avec Polyeucte et de l'entrevue suprême des deux époux en prison, à part aussi quelques vers qui partent

comme des fusées au milieu de la poésie toujours élégante, mais beaucoup moins vigoureuse, de MM. Carré et Barbier? Et encore ont-ils pris parfois d'étranges libertés avec le texte de Corneille, notamment dans les immortelles stances, où ils ont introduit un vers de leur façon que voici : *le ciel a remplacé Pauline*, et changé tantôt un mot, tantôt un autre, sans raison appréciable. Ils mettent, par exemple, *divins* en place de *sacrés* comme épithète à *attraits*, et disent : *Monde, pour moi tu n'es plus rien!* au lieu de : *tu n'as plus rien!* Sans plus m'étendre sur le poème, il suffira de faire observer que si c'est là ce qu'on appelle « s'inspirer » d'un auteur, mieux vaudrait ne pas le dire, et puis que, s'il était presque impossible de manœuvrer autrement pour bâtir un opéra présentable, il était extrêmement simple de ne pas adapter *Polyeucte* en opéra.

MM. Carré et Barbier n'ont fait que céder aux instances de leur illustre ami, sur lequel le beau sujet de *Polyeucte* exerçait un charme irrésistible et qui brûlait du désir de se mesurer avec ces vers cornéliens si vigoureusement forgés. Mais, dans le temps même où il entreprenait ce labeur écrasant, M. Gounod composait un *George Dandin* sur la prose de Molière et écrivait une préface pour démontrer qu'il était parfaitement inutile de se servir de poésie en musique et qu'on pouvait aussi bien adopter la prose, qui se pliait beaucoup mieux aux exigences de la musique, et qui serait toujours ainsi plus expressive et moins ridicule. C'est là une excellente thèse, à mon

sens, et je suis heureux de la voir défendue et appliquée par un musicien de cette valeur; mais alors, comment espérait-il trouver un puissant réconfort dans les vers de Corneille, puisqu'il jugeait et déclarait la prose de Molière bien préférable au seul point de vue musical? Tant il est vrai que les esprits les plus éclairés et les plus accessibles aux idées nouvelles dans le conseil sont aussi les plus indécis pour agir et les plus timides dans l'exécution.

Voilà déjà trois ou quatre ans que cette curieuse préface de *George Dandin*, écrite par M. Gounod au temps de son exil volontaire à Londres, parut à l'improviste dans quelques journaux de Paris; l'auteur commença alors un procès contre les journaux qui s'étaient risqués à divulguer ces études purement artistiques sans son assentiment, et il menaça de ses foudres quiconque oserait rien publier de lui sans une autorisation formelle. Il n'a pourtant pas bronché lorsqu'on répandit, il y a quelques mois, une préface à l'opéra de *Polyeucte*, non plus qu'il y a quelques jours, lorsqu'on jeta en pâture à la curiosité publique des lettres du caractère le plus intime, que les moindres convenances commandaient de toujours cacher. M. Gounod, tel qu'on aime à se le figurer, a dû profondément souffrir de ces révélations scandaleuses à tous égards, et il est infiniment regrettable qu'il n'ait pas agi alors avec la rigueur qu'il annonçait auparavant : c'était le cas ou jamais de ne pas mollir.

Cette préface même et ces lettres de M. Gou-

nod n'expliquent pas dans un style suffisamment clair les raisons déterminantes de son choix. « Chanter la vie nouvelle que le christianisme a répandue dans l'humanité, les forces inconnues et irrésistibles qu'il a communiquées d'abord aux individus, et ensuite, par eux, aux sociétés modernes, le triomphe de ces générations purifiées dans la lumière de la Foi et dans le feu de la Charité divine, sur ce vieux monde païen, corrompu, rongé, gangrené jusqu'à la moelle par le culte grossier de la matière; montrer ces âmes refaites à l'image de l'Homme-Dieu, et engloutissant, comme un déluge, les ruines de tous ces dieux faits à l'image de toutes les bassesses de l'homme : telle est la pensée qui a présidé au choix du sujet, à la composition du *Polyeucte*. » C'est vouloir faire tenir beaucoup de choses dans un opéra et plus assurément que Corneille n'en croyait jamais mettre en sa tragédie; mais comment remplir ce programme si complexe? En faisant à la fois très simple et très large. En effet, la double préoccupation qui perce dans les lettres de M. Gounod est, d'abord, « de ne pas orchestrer avec des formules toutes faites d'avance, des recettes, des procédés de convention, des ficelles », et ensuite de rendre l'instrumentation extrêmement claire. Ce à quoi il est arrivé au delà de ses vœux.

Si j'ai bien saisi les intentions de l'auteur, il a dû vouloir former un contraste musical entre le monde païen et le monde chrétien, c'est-à-dire qu'en adoptant pour la religion du Christ le style

simple et large de l'ancienne tragédie lyrique, soit celui de son maître Lesueur, il réserverait pour les cérémonies du culte païen, ou pour les élans de passion terrestre, les dessins un peu plus compliqués de la musique moderne. Idée ingénieuse à coup sûr et qui devait germer dans un esprit aussi délié; mais différence bien difficile à faire saisir au moyen des sons, car l'homme du métier seul discernera exactement où commence le style moderne, où finit le style ancien. Il me paraît indubitable, après avoir entendu et lu plusieurs fois *Polyeucte*, que là ont tendu toute l'intelligence et tous les efforts de l'auteur.

Donc, le danger de ces contrastes prolongés durant un opéra entier est d'échapper souvent à l'oreille la plus exercée, et puis il suffit d'un moment d'oubli de la part du compositeur pour mélanger les deux styles, et cet amalgame inattendu froisse le public sans qu'il se rende exactement compte pourquoi. L'invocation à Vesta, par exemple, commence exactement dans le style de Mozart et continue par des dessins et une cadence modernes qui déroutent : il aurait fallu que ce fût ou tout l'un ou tout l'autre. Il ne faudrait pas, d'autre part, pousser trop loin cet amour de la simplicité. M. Gounod a exercé une légitime influence sur l'école française; il a su bien combiner à dose digestible dans l'opéra le style et les ressources de la symphonie; c'est cette innovation, très habile, parce qu'elle était discrète, qui l'a fait traiter de compositeur inintelligible au début, puis qui a assuré le succès

progressif de ses bons opéras. Aujourd'hui, il veut redevenir intelligible, comme l'entendaient ses juges d'autrefois, et il va si vite en besogne qu'on ne découvre presque plus aucun lien de parenté entre ses anciens ouvrages et les récents.

C'est au moyen du récitatif dans le style de Gluck, de Spontini, de Lesueur, qu'il a voulu exhausser son héros, et il lui a prêté des accents énergiques lorsqu'il va briser les idoles; mais en général son récitatif n'a pas l'ampleur, la vigueur de ses modèles d'un jour, et c'est pourquoi presque toutes les scènes où il a voulu faire de la musique tragique ont paru froides et languissantes. Ainsi de celles, pourtant si importantes, du baptême et du martyre. Dans les passages de tendresse ou de sentiment, dans les scènes entre Sévère et Pauline, on a reconnu de douces mélodies, portant si bien l'empreinte de l'auteur qu'on pensait les avoir entendu soupirer par Mireille et Vincent; mais le souffle religieux manque absolument dans le duo capital entre Néarque et Polyeucte, qui chantent un peu trop comme les révolutionnaires napolitains Pietro et Masaniello. C'était une idée on ne peut plus singulière que de faire lire à Polyeucte en prison une lettre à lui léguée par Néarque mourant, et où se trouve relatée toute la Passion du Christ; ce procédé mesquin de la lettre appliqué à de si grandes choses, après avoir traîné dans tant de pièces de tout ordre, ne pouvait que rabaisser l'inspiration du musicien au lieu de l'élever et de l'anoblir. Les pages vraiment jolies de cet opéra sont de

" La Barc de pierre . " Mélodie

musique de Ch. Gounod

gracieux petits tableaux d'un paganisme aimable et coquet, comme M. Gounod en a déjà tant esquissé avec un égal bonheur dans *Sapho*, dans *Philémon et Baucis;* c'est le chant nocturne des suivantes de Pauline, c'est la sérénade soupirée par le jeune débauché Sextus, c'est l'air de danse en l'honneur du dieu Pan, où j'ai remarqué une curieuse pédale descendante du cor.

M. Gounod avait juré cent fois à Mme Weldon qu'elle créerait le rôle de Pauline à Paris; il lui écrivait même un jour, en août 1871, de choisir le plus bel air de son répertoire pour le chanter à Paris, afin d'éclipser une chanteuse allemande du nom de Krauss qui, l'année d'auparavant, avait obtenu un « immense succès » au Conservatoire avec l'air du *Freischütz*. Et voici que c'est précisément cette Mlle Krauss qui crée le rôle de Pauline. Il est vrai que, plus récemment encore, il annonçait à la même personne son renoncement au monde, au théâtre, et qu'il terminait ainsi : « Le public contemporain n'existe plus pour moi; je n'ai plus rien à démêler avec lui; *je n'expose plus mes tableaux*..... Plus de représentations; plus de relations ni d'arrangements avec la tourbe des directeurs ou des éditeurs; c'est *fini*, c'est *mort;* entends-tu?... Personne ne jouera mon *Polyeucte*, ni *George Dandin*, ni aucune œuvre *nouvelle* de moi de mon vivant... Ce que je désire, c'est de les achever dans *la paix de mon couvent,* comme un vieux bénédictin... »

Serments d'amour et de dépit chez un compositeur, autant en emporte le vent.

IV

LE TRIBUT DE ZAMORA

Avril 1881.

Il est toujours inutile et souvent dangereux de trop parler d'un opéra avant de le faire représenter. La curiosité générale, excitée au plus haut degré et ne trouvant pas d'aliments suffisants dans l'ouvrage dont on lui avait dit merveilles, s'éteint d'autant plus vite et le public s'en prend au compositeur de son espoir déçu. Rien de plus juste, après tout, puisqu'il dépend de l'auteur qu'on parle ou non de son ouvrage avant la représentation. Voilà ce que M. Gounod devait savoir mieux que personne, après l'échec de *Polyeucte*, et ce dont il ne paraît pas encore assez persuadé. Certes, *le Tribut de Zamora* date déjà de loin, mais on n'en parlait guère avant qu'il ne fût affecté à M. Gounod. Les négociations mêmes avec un compositeur aussi important que M. Verdi n'avaient fait aucun bruit. Ce gros mélodrame avait séduit M. Halanzier, lequel, désolé de ne pouvoir exploiter une mine aussi productive qu'*Aïda*, sollicita M. Verdi de mettre en musique *le Tribut de Zamora*. Ce dernier n'aurait pas demandé mieux, mais il voulait acheter la pleine propriété du livret, ainsi que cela se pratique en Italie, afin d'en tirer plus de profit ; il en offrait 4,000 francs, et cela de la façon la plus courtoise : « Ze vous donne ce gros çiffre, disait-il à M. Dennery, parce que c'est vous. Ordinairement,

je paye moins çer, mais la pièce m'appartiendra et vous serez dégazé de tout ! » *Dégazé de tout*, c'est-à-dire *frustré de tout ;* ces Italiens ont des euphémismes charmants. A cette proposition, M. Dennery, qui sait son prix — tout le monde n'écrirait pas sans rire *Une Cause célèbre* — refusa net et l'affaire en resta là.

Survint *Polyeucte.* Après cet échec mémorable, il s'agissait de fournir à M. Gounod, battu, mais non pas abattu, l'occasion d'une revanche éclatante ; on lui proposa *le Tribut de Zamora.* qu'il accepta, s'engageant même à le terminer et livrer dans un temps donné, sous peine d'un dédit à payer. A l'époque fixée, la partition n'était pas achevée, mais elle fut remise telle quelle, et lorsque M. Vaucorbeil, remplaçant M. Halanzier, voulut la mettre à l'étude, il s'aperçut que quelques morceaux seulement étaient terminés. M. Gounod s'était réservé de finir le tout au courant des répétitions, mais il découvrit bientôt qu'il aurait trop à travailler pour arriver à temps : c'est alors, en septembre 1879, qu'il retira sa partition par lettre rendue publique et sous prétexte de « développement musical à y introduire ». Il demandait donc six mois de délai à M. Vaucorbeil, qui ne pouvait faire autrement que de les lui accorder. Aurait-on assez crié contre lui s'il avait seulement hésité, s'il avait paru mettre la moindre entrave au désir de M. Gounod de parachever un chef-d'œuvre encore incomplet à ses propres yeux ! D'ailleurs, M. Vaucorbeil se tira de ce pas difficile en homme qui entend fort bien les

affaires. Pris de court, il n'hésita pas un instant; il ne songea pas une minute à jouer un des opéras de compositeurs français qui étaient alors absolument prêts : *Sigurd*, *Hérodiade* ou *Étienne Marcel;* il boucla sa valise et s'en fut implorer de M. Verdi l'autorisation de monter *Aïda*, à l'Académie de musique. Nul n'ignore la suite et comment les recettes réalisées par M. Vaucorbeil avec *Aïda* durent empêcher M. Halanzier de dormir. On vient de représenter enfin ce *Tribut de Zamora* que des gens malintentionnés affirmaient ne devoir jamais se jouer : il s'est joué hier et se jouera encore demain.

Ancien acteur de mélodrame, voué par son physique aux rôles de traître, M. Jules Brésil a conservé de son métier un goût particulier pour les grosses situations dramatiques; mais il a un faible également pour les cafetans et les burnous, les cimeterres et les yatagans. C'est lui qui a produit le livret de *Si j'étais roi*, un opéra-comique assez noir où se trouve un traître exhilarant, et son *Tribut de Zamora* se déroule dans le même cadre oriental : ici des Maures, là des Indiens. Il a soigneusement replacé dans son livret d'opéra les différents personnages qui ont tant fait pleurer au boulevard du Crime : le soldat pauvre et valeureux qui se voit enlever sa fiancée, la mère qui retrouve sa fille, le blessé qui retrouve son sauveur, la folle qui retrouve la raison, le soldat qui retrouve sa fiancée, le traître qui ne retrouve rien, mais qui sera poignardé au moment suprême, etc. Lorsqu'il eut élaboré ce beau poème,

il le soumit à son ami Dennery, qui aurait pu se fâcher de voir si bien piller sa boutique de bric-à-brac dramatique; il se montra bon prince, au contraire, et consentit à retoucher ce drame. Il y mit simplement sa marque de fabrique et le livret confectionné par Brésil, estampillé par Dennery, doubla, tripla, quadrupla aussitôt de valeur. On le fit bien sentir à M. Verdi.

Le tribut de Zamora, c'est le tribut de cent vierges que les Espagnols vaincus doivent payer aux Maures en rançon de la terrible défaite essuyée à Zamora. Le jeune soldat Manoël Diaz va épouser Xaïma lorsque survient Ben-Saïd, envoyé par le calife de Cordoue auprès du vieux roi Ramire afin de réclamer le payement du tribut; il s'éprend naturellement de Xaïma, et n'en montre que plus de joie lorsque le sort la désigne pour être comprise parmi les prisonnières. Manoël se déguise en Maure et se mêle à l'escorte de Ben-Saïd. En arrivant à Cordoue, il est reconnu par le frère de Ben-Saïd, Hadjar, auquel il a sauvé la vie dans la bataille, et celui-ci lui prouve sa reconnaissance en l'aidant à racheter Xaïma. La vente des esclaves a lieu sur la place publique et Manoël, aidé d'Hadjar, va se faire adjuger Xaïma, lorsque Ben-Saïd, un Georges Brown en turban, survient, ironique, et se fait attribuer la belle au prix de 10,000 dinars d'or.

Manoël, qui ne lâche pas pied facilement, poursuit Ben-Saïd et Xaïma jusque dans le harem, et Ben-Saïd, qui commence à le trouver gênant, va pour le tuer; mais Xaïma menace alors

de se jeter dans le gouffre, le gouffre obligé de tous les drames qui se respectent, si Ben-Saïd frappe Manoël. Ben-Saïd laisse la vie à son rival, mais le chasse honteusement, et Xaïma, ne voyant plus de salut possible, se dirige vers le gouffre le plus voisin, lorsqu'elle est arrêtée par Hermosa, la folle classique qui circule et parle en toute liberté, bien qu'elle soit esclave; elle reconnaît sa fille en Xaïma et retrouve du même coup la raison. Au dernier acte, Ben-Saïd, qui est vraiment trop accommodant pour un traître, enrage de retrouver Manoël chantant la barcarolle avec Xaïma; il ordonne de l'attacher sur un cheval fougueux; mais, au moment où il pense avoir enfin conquis Xaïma, il est poignardé par la folle, qui n'est plus folle et qu'il croit toujours folle : on n'est pas plus fou. Pauvre Ben-Saïd! C'est lui qui me semble le plus intéressant dans ce gros mélodrame; il aime une femme qui ne l'aime pas, c'est vrai, mais qu'il traite, elle et son poursuivant, avec les plus grands égards; il lui chante au moins quatre romances pour l'attendrir, et n'est payé de tant de constance et de cavatines que par un coup de poignard. Pauvre Ben-Saïd!

Le revirement qui s'opère actuellement chez M. Gounod est fort singulier et tel qu'on n'en a vu chez aucun compositeur. Ordinairement, les musiciens, à mesure qu'ils avancent dans la carrière, acquièrent de nouvelles forces et suivent une marche ascendante, au moins tant qu'ils ne sont pas arrivés à la vieillesse. Il se produit même avec certains musiciens, tels que Rossini et Verdi,

une révélation sur le tard qui leur fait entrevoir un nouvel idéal auquel ils s'efforcent d'atteindre avec plus ou moins de bonheur selon que leur génie est plus ou moins grand; même pour celui qui n'atteint pas ce but, c'est un mérite que de l'avoir aperçu. Rien de semblable avec M. Gounod. Après le long temps de repos qui a suivi l'éclosion de ses meilleurs ouvrages, de *Faust* à *Roméo et Juliette*, il est rentré dans la carrière avec des idées absolument modifiées sur la musique dramatique; il est retourné tout droit au vieux type de l'opéra-comique et de l'opéra, découpant soigneusement chaque acte en airs et récits, chaque romance ou mélodie en périodes très courtes, très nettes, simplifiant autant que possible l'orchestre et le subordonnant aux voix, qu'il lui fait souvent doubler. Il a écrit dans ce système rétrograde ses derniers opéras : *Cinq-Mars*, *Polyeucte* et *le Tribut de Zamora*, tandis que tous les jeunes musiciens français, prenant ses ouvrages antérieurs pour point de départ, s'efforçaient de renchérir sur ses délicatesses d'orchestre et de fondre chaque acte en une symphonie à la fois vocale et orchestrale. C'est là que tend, à n'en pas douter, la musique dramatique de nos jours et il est d'autant plus étrange de voir M. Gounod aller aujourd'hui contre ce mouvement irrésistible qu'il y a aidé des premiers.

Il y aurait une comparaison intéressante à faire, et M. Vaucorbeil artiste y souscrirait, j'en suis sûr, si M. Vaucorbeil directeur n'en devait pâtir : ce serait de jouer alternativement *Faust* et

le Tribut de Zamora, de façon que les gens du métier et les amateurs pussent entendre les deux œuvres à deux jours d'intervalle et les mieux comparer. On verrait alors combien l'orchestration de *Faust*, écrite cependant pour une salle quatre fois plus petite, est infiniment plus riche et remplit mieux l'énorme vaisseau de l'Opéra que celle du *Tribut*, spécialement composée en vue du temple de M. Garnier. On dit que les effets délicats d'orchestre se perdent dans ce *hall* énorme? je ne soutiendrai pas le contraire; on les perçoit infiniment moins que dans cette salle incomparable de la rue Le Peletier, mais c'est surtout quand il n'y en a pas du tout qu'il est bien impossible de les découvrir. Dans ce dernier ouvrage, il se rencontre certaines pages orchestrées avec une habileté extrême et qui rappellent la première manière de M. Gounod, par exemple le petit carillon du premier acte et la marche des esclaves, au deuxième; eh bien! ces quelques passages ont été suffisamment perçus et goûtés par les oreilles exercées, et c'est là qu'elles ont reconnu la signature de l'auteur. L'erreur de M. Gounod, depuis qu'il compose exprès pour le nouvel Opéra, est peut-être de s'exagérer la difficulté qu'on y rencontre à faire de la musique délicate et travaillée; il se résigne alors ou se complaît à clarifier ses harmonies autant que possible, à n'admettre que des sujets mélodiques d'une carrure parfaite, à ne choisir que des mouvements lents, à pousser aux éclats de voix, aux unissons brutaux, pensant que c'est la seule chance de salut

dans cette immense salle, la plus défavorable qui soit à la musique proprement dite. Enfin, que l'erreur provienne de là ou d'ailleurs, comment un musicien de cette valeur peut-il aller ainsi sur les brisées de M. Membrée ou de M. Mermet?

Une fois cette idée de la simplicité à tout prix admise comme point de départ, — et M. Gounod l'a plus d'une fois formulée en ses écrits, — il est bien évident qu'on tombe avant qu'il soit longtemps dans le monotone et l'ennuyeux. Des mélodies d'une allure constamment lente et d'un accent invariablement plaintif ne se peuvent pas varier à l'infini, surtout quand un musicien est déjà enclin, comme M. Gounod dans ses meilleurs ouvrages, à répéter chaque phrase deux et trois fois en montant chaque fois d'un ton ou d'un demi-ton ; ce qu'on appelle en style d'école une *rosalie*. Il y a d'agréables mélodies dans *le Tribut de Zamora ;* il y en a même trop, ou plutôt elles sont toutes trop de la même famille : on finit par ne les plus distinguer l'une de l'autre ; aussi bien doivent-elles toutes se valoir.

Ce qui ne vaut pas, c'est certain finale à l'italienne, un andante en forme de long *crescendo*, dont le point culminant est scandé par un coup de grosse caisse et de cymbales, afin que nul n'en ignore, et ce qui ne vaut rien, c'est l'hymne patriotique et guerrier hurlé par Mlle Krauss avec des gestes et des éclats de voix à la Bordas, à la Thérésa. Est-il vraiment possible que M. Gounod ait écrit une pareille chose et qu'il ait réduit Mlle Krauss à de telles trivialités? Elle a joué

cette scène de la reconnaissance maternelle avec un pathétique hors ligne et toute la salle l'a acclamée; mais la preuve que c'est elle et non l'hymne guerrier qu'on applaudissait, c'est qu'au premier acte, alors que de simples choristes le chantaient et que M. Gounod le faisait reprendre, on n'avait pas laissé que de protester. Le public, en somme, a fait bonne justice en chutant d'abord la musique, en applaudissant la tragédienne après.

Mlle Krauss a d'ailleurs joué et chanté tout le personnage de la folle avec une autorité extraordinaire, et c'est à elle ainsi qu'à M. Lassalle, un très beau Ben-Saïd, que M. Gounod devra les plus chauds remerciements, toujours comme dans *Polyeucte*. Le chef d'orchestre, ce n'était pas M. Altès, c'était M. Gounod lui-même, qui maintes fois a réclamé le droit pour un auteur de diriger son ouvrage, au moins aux premières représentations. M. Verdi ayant dirigé lui-même *Aïda* — on ne voyait là qu'une politesse faite au compositeur venu d'Italie — et M. Massenet ayant depuis dirigé l'exécution de sa *Vierge*, il était tout naturel que M. Gounod tînt à paraître en public à son tour. Il a conduit debout, avec beaucoup de mouvements et d'exubérance, ainsi qu'on pouvait l'attendre d'un homme aussi expansif; mais, en somme, je ne vois pas grand avantage à la présence du compositeur, et j'y trouve un grave inconvénient lorsque Mlle Krauss, à demi morte, se relève et s'en vient serrer la main de l'auteur par-dessus le trou du souffleur, puis va se recoucher par terre et se remet à mourir.

Cet incident, qui aurait soulevé l'enthousiasme en Italie, a paru burlesque à Paris; par toute la salle il courait un rire assez peu révérencieux. Et maintenant qu'il a pleinement affirmé son droit, M. Gounod pourra sans faiblesse aucune y renoncer dans l'avenir et laisser diriger ses prochaines partitions par le chef d'orchestre habituel. Car il en fera encore, il en fera toujours, n'en doutez pas, quoiqu'il affirme à tout venant que c'est là son dernier opéra : pour prendre un tel engagement avec soi-même et pour le tenir, il faut s'arrêter sur *Guillaume Tell.*

Le 2 mars 1862, quatre ou cinq jours après l'échec de *la Reine de Saba*, Berlioz écrivait à son ami Auguste Morel : « ... Je vous écris au milieu d'un de ces abominables feuilletons dont on ne sait comment se tirer. Je cherche à soutenir ce malheureux Gounod, qui vient de faire un fiasco comme on n'en vit jamais. Il n'y a rien dans sa partition, absolument rien. Comment soutenir ce qui n'a ni os ni muscles? Et pourtant il faut que je trouve quelque chose à louer. Le poème est au-dessous de tout. Cela n'a pas l'ombre d'intérêt ni de bon sens. Et c'est son troisième fiasco. Eh bien! *il en fera un quatrième!* On ne fait plus des douzaines d'opéras... *beaux*. Paisiello en a écrit cent soixante-dix; mais quels opéras! Et qu'en reste-t-il? En fait de symphonies Mozart en écrivit dix-sept, dont trois sont belles, et encore! Le bon Haydn seul a fait une grande quantité de *jolies* choses en ce genre. Beethoven a fait sept chefs-d'œuvre. Mais Beethoven n'est pas un

homme. Et quand on n'est qu'un homme, il ne faut pas trancher du dieu. »

La Reine de Saba venait après *la Nonne sanglante* et *Sapho*. *Polyeucte* fut le quatrième opéra de M. Gounod joué d'origine à l'Opéra. Berlioz avait prévu *Polyeucte;* il n'avait pas prévu *le Tribut de Zamora*.

V

SAPHO ET RÉDEMPTION

Avril 1884.

Assurément l'homme qui, surmené par les longues répétitions de deux œuvres importantes, l'une à l'Opéra, l'autre au Trocadéro, après tous les énervements de l'attente, a pu diriger mercredi la répétition générale de *Rédemption* dans la journée et le soir la première représentation de *Sapho*, puis le lendemain jeudi l'exécution publique de *Rédemption*, cet homme-là possède une vigueur physique et morale absolument exceptionnelle. Et je rends tout d'abord hommage à sa verte vieillesse, à la rare énergie de ses soixante-cinq ans.

L'opéra de *Sapho* est le premier ouvrage de M. Charles Gounod ; il précède d'un an les chœurs d'*Ulysse*, et *la Nonne sanglante* de trois. On sait qu'il fut écrit sous l'influence et à l'intention de Mme Viardot; elle réussit ainsi à vouer au théâtre le jeune organiste des Missions étrangères, qui n'avait pas été éloigné, un moment, d'entrer dans les ordres. Imposée à l'Opéra par la volonté de

Meyerbeer pour jouer *le Prophète*, Mme Viardot imposa à son tour et joua le premier opéra de son jeune protégé, qu'elle venait déjà de patronner à Londres et pour lequel M. Viardot, aussi bon ami que bon mari, s'était mis en frais d'un article dithyrambique à *l'Athenæum*. *Sapho*, jouée à Paris le 16 avril 1851, n'eut aucun succès; plus tard, le musicien la réduisit de trois actes en deux et la fit rejouer en 1858, toujours sans succès. Aujourd'hui, il la rallonge de deux actes en quatre. On aurait donc tort de faire dire à M. Gounod que, « quand il a achevé une œuvre et mis dedans ce qu'il sentait, il se tient pour satisfait et qu'il n'a souci ni de ce que l'on pense, ni de ce qu'on dit ». Ce serait lui jouer un mauvais tour, car il n'est pas de musicien dont l'idéal, pour une même œuvre, ait plus varié au vent des circonstances, des préférences du public, des caprices des chanteurs; il n'en est pas qui ait plus découpé, recousu, retaillé et rafistolé toutes ses œuvres, selon le goût d'une année ou sur le patron de quelque artiste en vogue; — il n'en est pas, si ce n'est M. Thomas et M. Massenet.

Ce serait un chapitre interminable à rédiger que celui des ravaudages successifs et qui ne s'arrêteront jamais, tant que l'auteur vivra, de *Mireille* et de *Philémon*, de *Faust* et de *Roméo*, sans oublier *Cinq-Mars*, qui n'y a pas résisté. Heureusement qu'en ce qui concerne *Sapho* tous ces raccommodages n'ont pas pu enlever à deux ou trois morceaux ce charme juvénile et poétique qu'on discerna bien à l'origine au milieu

d'une partition purement scolastique et qui, aujourd'hui encore, sont demeurées les parties agréables de l'ouvrage. Avant tout, *Sapho* est une œuvre de jeunesse, et, malgré les pénibles remaniements opérés par l'auteur, c'est encore une œuvre de débutant bien doué. Ce n'est pas un opéra proprement dit; c'est une suite de morceaux où l'on trouve quelques mélodies agréables, et deux ou trois chœurs larges et pompeux, d'une harmonie pleine et plate assez souvent, tels qu'il en faut pour les orphéons : un pressentiment secret disait-il donc à l'auteur qu'il deviendrait bientôt directeur de cette inutile et dispendieuse institution?

M. Gounod lui-même avait si bien compris quel était le véritable intérêt de son œuvre de débutant qu'il en avait distrait les deux ou trois mélodies frappantes pour les replacer dans des recueils de morceaux détachés, soit avec les mêmes paroles, soit en y adaptant des vers qui lui semblaient devoir mieux aider au succès de sa musique. C'est ainsi que le morceau de concours de Sapho aux jeux poétiques d'Olympie s'est fort répandu dans les salons et les concerts, après que le musicien y eut adapté *le Soir*, de Lamartine. On ne dit pas ce que M. Augier a pensé du procédé. Car il est d'Émile Augier, ce poème insignifiant de *Sapho;* comme *la Ciguë*, il date de la période de réaction contre les exagérations du romantisme et se rattache à l'école du *bon sens*, que M. Gounod se plaisait à défendre un jour avec Augier, un autre jour avec Ponsard.

Les chœurs d'*Ulysse* et *Sapho* sont les deux produits de ce judicieux accouplement entre la muse néo-grecque de Ponsard et d'Augier et le talent essentiellement classique de M. Gounod, qui passait alors pour un révolutionnaire en musique et pour un novateur. Aujourd'hui, ces produits sagement pondérés de la réaction classique en poésie et en musique, auxquels manquent le souffle héroïque et terrifiant de Gluck, la grandeur et l'éclat de Spontini, prêtent à rire, en rappelant à notre esprit cette désopilante *Belle Hélène*, qui a fait bonne justice de tous ces faux Grecs et de cette antiquité de commande. Où la conviction fait défaut, l'école et le talent ne suffisent pas; or, Gluck et Spontini n'avaient pas seulement la conviction nécessaire, indispensable : ils avaient le génie en plus.

Les hésitations de ce benêt de Phaon entre Sapho, la muse, et Glycère, la courtisane, ne nous intéressent pas plus que ses ténébreux complots contre cet excellent Pittacus, un tyran bellâtre et roucoulant s'il en fut jamais. Dans tout l'ouvrage il n'y a qu'une scène : celle où Sapho se jette à la mer; jusque-là, il y a plus ou moins de morceaux, voilà tout. Cette fois, pour remplir toute la soirée, il a fallu que M. Gounod allongeât terriblement la sauce, et ce n'est pas le moyen de la faire bonne; un habile cuisinier comme lui le doit bien savoir. Le rôle de Glycère, amplifié pour M^lle^ Richard et soumis, mesure par mesure, à l'interprète par l'auteur, ne renferme que des cris; le personnage comique de Pithéas,

Le dire des journaux disant de mes paroles est inexact, ou plutôt incorrect c.à.d que la rédaction de Marseille n'est ni de mon goût ni de mon crû, mais que j'ai bien été obligé de la confectionner, de m'y résigner, et, partant, de la rendre possible — quant aux deux tableaux qu'on est dans l'usage de supprimer, cette suppression rend simplement inepte une pièce qui n'était déjà pas bien vigoureuse de libretto, et je trouve que, pour expliquer la blessure de Vincent et le danger qu'il a couru et dont on parle au 4me acte, il serait élémentairement logique de laisser au moins le Val d'enfer qui montre le combat de Vincent et d'Ourrias

Ch. Gounod

sensiblement augmenté pour M. Gailhard, qui se bat les flancs pour faire rire, est également sans valeur; ce bellâtre de Phaon, qui me rappelle le Vasco de *l'Africaine*, également indécis entre deux femmes, dont l'une meurt d'amour pour lui tandis qu'il s'éloigne avec l'autre, a tout uniment une romance agréable à chanter, celle où il décrit les charmes différents de Glycère et de Sapho dans deux couplets absolument pareils. C'est médiocre et bien vieux comme expression dramatique, mais la romance elle-même est joliment tournée; on l'entend deux fois sans se douter qu'elle veut dire, à la seconde reprise, exactement le contraire de la première : c'est de la musique à tout exprimer.

Reste le rôle de Sapho, sur lequel M. Gounod avait réuni tous ses efforts, toute son inspiration poétique et musicale, à l'intention de Mme Viardot : il n'a pas voulu faire moins pour Mlle Krauss, et il y a ajouté un duo très bruyant avec Phaon. Mais les bons morceaux originaux subsistent, et cela suffit pour nous dédommager de ce fâcheux duo. D'abord l'ode : *Héro sur la tour solitaire*, abstraction faite d'un allegro italien que l'auteur n'a pas utilisé dans sa mélodie du *Soir* et qu'il a conservé néanmoins à l'Opéra; puis la gracieuse cantilène avec chœur de femmes : *Aimons, mes sœurs*, et les strophes finales, d'une bonne déclamation classique et d'un bel accompagnement orchestral, si simple qu'il soit. J'ajouterai, pour plaire à M. Gounod, l'invocation initiale à Jupiter, le chœur à Bacchus et le chant d'actions de

grâces de Sapho à Vénus ; c'est là sans doute pour la partition de *Sapho*, le « fil religieux » qui parcourt tous les opéras de l'auteur et sans lequel il assure — aujourd'hui — qu'il n'aurait jamais rien pu composer, ni *Faust*, ni *Roméo*, ni *le Médecin malgré lui*.

Depuis que *Sapho* a reparu sur l'affiche, il circule à son sujet bien des récits qui tiennent plus de la légende que de l'histoire ; il n'est cependant pas malaisé de savoir le vrai sur une époque aussi rapprochée, et les renseignements précis abondent qu'on pourrait consulter au lieu de prêter l'oreille à des contes à dormir debout. On a pu lire un peu partout une histoire émouvante où Berlioz, pleurant de plaisir après la première représentation de *Sapho*, aurait embrassé Gounod, sa mère, et prédit le plus bel avenir au jeune artiste. En cela, il aurait eu raison, pour l'encourager ; mais le fit-il ainsi qu'on le raconte ? Il y a gros à parier que non, et son article est là qui dément ce récit, d'ailleurs fort bien mis en scène. Après avoir constaté que ce n'était sûrement pas là une œuvre ordinaire, avec ce superbe dernier acte, et qu'elle révélait de hautes tendances chez l'auteur, il part de là pour expliquer sa tristesse et son irritation devant certaines parties absolument manquées, devant plusieurs morceaux, comme le quatuor du premier acte et le duo et trio du second, qui l'ont tout à fait révolté. « Je trouve cela, dit-il, hideux, insupportable, horrible. »

Et il continue en ces termes : « Avant tout, il

faut qu'un musicien fasse de la musique; et ces interjections continuelles de l'orchestre et des voix, ces cris de femmes sur des notes aiguës arrivent au cœur comme des coups de couteau. Ce désordre pénible, ce hachis de modulations et d'accords ne sont ni du chant, ni du récitatif, ni de l'harmonie rythmée, ni de l'instrumentation, ni de l'expression. Il arrive, dans certains cas, au compositeur d'être obligé par son sujet à des espèces de préludes, dans lesquels il montre à demi des idées qu'il se propose de développer immédiatement après. Mais il faut qu'enfin il les développe, ces idées; il faut que l'espoir de voir finir le morceau de musique commencé ne soit pas continuellement déçu. Non, vous avez écrit ces scènes, je le crois, sous la préoccupation d'une doctrine erronée et sous l'influence d'une disposition fâcheuse de votre poème. Si cette doctrine est celle que je soupçonne, elle a été introduite dans votre esprit par un mot trop célèbre attribué à Gluck. A en croire la tradition, ce grand musicien n'aurait jamais commencé une partition sans dire : « Mon Dieu! faites-moi la grâce d'oublier « que je suis musicien! » Vœu impie qui, fort heureusement, ne fut jamais exaucé. »

A cette époque, où il ne faisait que de débuter, le jeune Gounod devait être encore indifférent à Berlioz, et cet article est donc l'expression exacte de la pensée du maître. Il n'en aurait pas été de même un peu plus tard, lorsque Gounod ayant accepté de mettre en musique *la Nonne sanglante*, un vieil « ours » que Scribe avait adroitement

retiré à Berlioz, celui-ci en eut conçu un vif ressentiment contre le pauvre garçon. « Scribe reprit son poème, écrit-il avec aigreur. Il l'offrit ensuite, m'a-t-on dit, à Halévy, à Verdi, à Grisar qui, tous, connaissant cette affaire et considérant la conduite de Scribe, à mon égard, comme un mauvais procédé, eurent la délicatesse de refuser son offre. M. Gounod enfin l'accepta, et sa partition sera très prochainement entendue... Elle l'a été avec un quart de succès. » Mais tout cela est de trois ans postérieur à *Sapho*.

Je ne crois donc pas aux pleurs de Berlioz en cette occasion. Mais ce qui est positif, en revanche, et ce que j'ai vérifié sur le manuscrit du poème, en copie originale et revêtu du visa du commissaire de police de la section de l'Opéra, c'est que ledit opéra de *Sapho* fut autorisé « provisoirement, *pour une fois*, et à la charge des modifications à opérer avant la seconde représentation ». Cette mention est datée du jour même de la première représentation, 16 avril 1851, — on approchait du coup d'État, — et signée du directeur des beaux-arts, M. de Guizard. Comme *Sapho* fut jouée pour la première fois le mercredi saint, on eut cinq jours pour opérer les changements imposés jusqu'à la seconde représentation, donnée le lundi de Pâques.

Ces changements portaient surtout sur les couplets politiques du chansonnier Ange Pitou, du poète Alcée, veux-je dire. A la place des vers :

> Tremblez, tyrans, forgeurs de chaînes ;
> Mangeurs de peuples, pâlissez !

Du sang qui coule dans nos veines
Monstres si longtemps engraissés,

impitoyablement barrés, M. Augier écrit de sa plus belle plume :

O Liberté, déesse austère,
On a brisé ton fier autel ;
Mais de tes pas la vieille terre
Garde un souvenir éternel.

Et dans le refrain, à la place de :

A défaut de glaive
Brandissons nos fers,

Augier met :

Ciel vengeur, achève
De briser nos fers.

Il est à remarquer que, pour la reprise actuelle, M. Augier a rétabli seulement les vers censurés du refrain, mais qu'il n'est pas allé jusqu'à rétablir les autres ni pour le premier ni pour le second couplet. La censure a donc du bon!

Assez parlé de *Sapho*. M. Gounod ne m'en voudra sûrement pas d'écourter mon jugement sur l'œuvre profane de sa jeunesse, puisque c'est pour arriver plus vite à l'œuvre religieuse de sa vieillesse, à *Rédemption*.

Pour sa trilogie sacrée, M. Gounod a été lui-même et son Ponsard et son Augier. Il a fabriqué les vers qu'il voulait mettre en musique, et je ne l'en blâme pas, car on n'est jamais mieux servi que par soi-même. Aussi, fort de cette idée, a-t-il expliqué son œuvre, ou du moins ce qu'il a pré-

tendu faire, par l'avis que voici : « Cet ouvrage est l'exposition lyrique des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la société chrétienne et qui sont : 1° la Passion et la mort du Sauveur ; 2° sa vie glorieuse sur la terre, depuis sa résurrection jusqu'à son ascension ; 3° la diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique. Ces trois parties de la présente trilogie sont précédées d'un prologue sur la création, la chute de nos premiers parents et la promesse d'un libérateur. »

Ce programme est ambitieux, et je doute, en vérité, que l'on découvrît tout cela dans cet oratorio si l'auteur n'avait pas pris la précaution de nous en avertir. Ce qui me paraît plus positif, c'est que M. Gounod, en composant cette trilogie, avait surtout le désir de produire un drame sacré qui pût balancer la réputation de *l'Enfance du Christ* de Berlioz et de la *Marie-Madeleine* de M. Massenet. Et les dates, à les bien examiner, confirment mes soupçons. L'auteur, qui a cru tout devoir expliquer dans cette œuvre, a noté ceci : « C'est pendant l'automne de l'année 1867 que me vint la pensée de composer une œuvre musicale sur la *Rédemption*. J'en écrivis le *libretto* à Rome, où je passai deux mois de l'hiver 1867-68 chez mon ami Hébert, le peintre célèbre, alors directeur de l'Académie de France. Quant à la musique, je n'en composai à cette époque que deux fragments : 1° la marche du Calvaire en entier ; 2° le début du premier morceau de la troisième partie : la *Pentecôte*. Ce ne fut que douze

ans plus tard que je terminai ce travail si longtemps interrompu, et le destinai au festival de Birmingham en 1882. »

Les deux morceaux composés à l'origine ressemblent à tout ce que l'on connaît du musicien; donc, je n'avais pas tort de dire que c'est seulement dans ces derniers temps qu'est éclos en l'esprit de M. Gounod ce nouvel idéal de musique dramatico-religieuse. Il fallait, avant tout, qu'elle différât tout à fait de celle applaudie sous le nom de Berlioz, sous le nom de Massenet, et voici comme elle en diffère. On trouve en *Rédemption* le modèle absolu du style religieux, tel que Gounod l'entend aujourd'hui: c'est ce qu'il appelle de la *musique plane* et *peinte à fresque*. Dans cette trilogie, il n'y a — de parti pris — ni phrase vocale ou instrumentale (sauf une, une seule, le motif qui doit caractériser la Rédemption et qui revient neuf fois, toujours à découvert), ni dessins d'orchestre ou des voix. Toutes les parties vocales ou orchestrales marchent rigoureusement ensemble, par accords plaqués; si l'auteur risque la plus courte réponse, il la confie à un violon solo, à une flûte ou clarinette seule, et toujours pendant une mesure où les voix se taisent. De même que l'orchestre et les chœurs ne se quittent pas d'une demi-croche et frappent tous les accords d'aplomb, de même quand deux ou trois solistes chantent ensemble, c'est toujours à la tierce, à la sixte, à l'octave, sans se jamais quitter ni que l'orchestre cesse de les doubler.

Quant à la partie confiée à ces solistes, qu'il y

en ait un, deux ou trois, c'est toujours une lente psalmodié sur la même note répétée pendant deux, trois, quatre ou dix mesures, tandis que l'orchestre la soutient par de longues tenues d'accords; et cette espèce de récit psalmodié va montant ou descendant par demi-tons conjoints toutes les deux, trois, quatre ou dix mesures, sans aucune diversité de rythme ou d'accent selon la pensée exprimée ou le personnage qui parle, mais, en revanche, avec de longs retards sur toutes les cadences pour bien donner au chanteur le temps d'étaler sa voix. Que si l'on croit que j'exagère, il suffira d'entr'ouvrir la partition pour juger de la grandeur du cadre et de la pauvreté du tableau. Mais ce qu'on n'imagine pas, quand on ne l'a pas entendu, c'est l'effet que peut produire un tel système à la longue. En même temps qu'on se sent noyé dans cet océan d'accords parfaits qui monte toujours et vous enveloppe avec une régularité implacable, on demeure anéanti, comme écrasé par la monotonie stupéfiante de cette psalmodie qui n'arrête pas de descendre et de monter sur d'éternels accords plaqués, au travers desquels ne passe aucune idée, aucun dessin symphonique. En vérité, c'est stupéfiant qu'un homme de la valeur de M. Gounod ait pu concevoir une telle œuvre, adopter un tel plan et le poursuivre implacablement jusqu'à la fin.

Donc, l'auteur de *Rédemption* ne veut plus de contrastes ni de variété. Pour n'examiner qu'un épisode, au hasard, dans sa trilogie, il a traité la scène du Christ entre les deux larrons, qui parlent

tous les trois de même, exactement comme un peintre qui donnerait même aspect, même physionomie aux trois crucifiés. On applaudit fort le musicien; que ferait-on pour le peintre? Assurément, un artiste de ce mérite a pu, malgré ce parti pris de pauvreté courageuse, amener quelques effets de grandeur par la plénitude et la largeur de certains accords, ou par la simplicité de la déclamation, par exemple pour les dernières paroles du Christ expirant, que M. Faure a, d'ailleurs, supérieurement dites; mais il n'a pas osé pousser jusqu'au bout la gageure, et, comme s'il s'oubliait, il a laissé échapper quelque part une sorte de cantique où il redevient le Gounod d'autrefois, et qu'on s'est empressé de faire redire à Mlle Albani.

Dans la première partie : *le Calvaire,* il faut citer la montée au Calvaire, un long morceau divisé en six périodes distinctes et qui est bien de l'ancien Gounod, puis la plainte de Marie au pied de la croix, que Mlle Bloch a dite avec chaleur. J'ai déjà parlé de la phrase typique de la promcsse de rédemption qui revient neuf fois; l'auteur a noté chaque reprise afin que nul n'en ignore (la neuvième et dernière a lieu dans l'ensemble final de l'Ascension). C'est une mélodie très claire, mais qui ne frapperait en rien si le musicien ne l'avait tellement soulignée et ne lui avait prêté cette signification capitale. Au milieu de la deuxième partie, on écoute avec plaisir quelques mesures qui peignent la marche des saintes femmes allant en Galilée et qui rappellent un peu le chœur

qu'on entend dans la coulisse au premier acte de *Faust*. La troisième partie débute par un air de soprano solo agréable, et le tout se termine par un grand chœur à la Hændel, un musicien que M. Gounod ne se refuse pas à imiter parce qu'il est mort et depuis longtemps.

Ce qui résulte de tout cela c'est que le public, ayant fait provision de patience et d'enthousiasme, s'est décemment comporté l'autre jour au Trocadéro, en applaudissant très fort M. Gounod, puisqu'il était là, dirigeant tout sur l'estrade, et qu'on lui doit bien cela pour son glorieux passé. C'est aussi que M. Gounod, le nouveau Gounod, a beau vouloir s'élever aux plus hauts sommets de la musique religieuse, il reste toujours le musicien des tendresses mièvres et des amours raffinés. Avec son beau système il cherche bien à se modifier, mais dès qu'il s'oublie et redevient lui-même, il ne fait pas chanter différemment ses personnages divins et ses héros d'opéra. C'est fâcheux.

Assez causé de *Rédemption*. M. Gounod, d'ailleurs, me pardonnera d'avoir abrégé mon jugement sur l'œuvre sacrée de sa vieillesse puisque c'était pour parler de l'œuvre aimable de sa jeunesse.

Jeune ou vieux, il n'a pas changé.

VI

JEANNE D'ARC

Janvier 1890.

La *Jeanne d'Arc* de MM. Jules Barbier et Charles Gounod fut représentée au théâtre de la

Gaîté, dont Jacques Offenbach était alors directeur, le 8 novembre 1873, et j'imagine que ce spectacle, auquel on pouvait décemment conduire les jeunes filles, dut servir à plus d'une entrevue, amener plus d'une union bien assortie. Apparemment que le théâtre de la Porte-Saint-Martin veut reprendre cet office matrimonial et faire concurrence à l'Opéra-Comique, car ce projet résulte implicitement des renseignements que Mme Sarah Bernhardt a daigné donner à certain journaliste à court de copie. « Je fais reprendre et vais jouer *Jeanne d'Arc*, a-t-elle dit, surtout pour répondre aux vœux des mères de famille désireuses de me faire applaudir par leurs enfants, jeunes garçons et jeunes filles, dans un rôle éminemment chaste. » Elle a reçu, dit-elle, des centaines de lettres où d'excellentes mères de famille lui adressaient cette humble prière et n'a pu faire autrement que d'y acquiescer — aussitôt que Fœdora, Tosca, Théodora et autres héroïnes plus ou moins « vives » — pour parler à sa façon — n'ont plus fait le sou.

Suivent des considérations très neuves, vous n'en doutez pas, sur le rôle et la mission de Jeanne d'Arc, considérations d'autant plus palpitantes dans la bouche de la grande tragédienne que, sans être un historien, dit-elle, elle a lu et relu avec passion tout, absolument tout, ce qui a paru sur l'héroïne lorraine à l'étranger comme en France. De ces lectures innombrables est résultée pour elle la conviction qu'elle se devait, qu'elle devait à son pays d'incarner à son tour la vierge

Requiem de Ch. Gounod
Andante
1er Dessus.
2e Dessus.
Tenor.
Basses.
Pi — e
Je — su
Fragments du « Pie Jesu ». Ch. Gounod

de Domrémy et, dès lors, il ne restait plus qu'à choisir entre les drames ou tragédies de *Jeanne d'Arc* qui s'offraient à ses suffrages. C'est M. Jules Barbier qui est sorti vainqueur de ce concours secret, non seulement parce que son œuvre est celle d'un habile ouvrier « adroit à pétrir la pâte dramatique »; mais aussi parce qu'il a eu le bon goût, naguère, il y a bien trente ans, de donner à Mme Sarah Bernhardt, alors demoiselle, un rôle absolument sans importance dans une pièce absolument sans valeur. Ce sont là des choses qu'on n'oublie pas, s'écrie avec émotion la tragédienne reconnaissante. « Et puis, c'est un très galant homme, ajoute-t-elle, et je le tiens pour un homme de talent, talent dépensé peut-être un peu en monnaie, il a tant produit! » Voilà M. Jules Barbier désormais classé, jugé, toisé pour jusqu'à la fin des siècles.

Mais n'y a-t-il pas aussi la musique de Gounod et Mme Sarah Bernhardt va-t-elle l'oublier dans sa distribution d'éloges? Que non pas, d'autant mieux que le grand musicien a eu le bon esprit de se « modeler sur le drame » en adoptant les vues de la nouvelle Jeanne, de « couper tout ce qui pouvait ressembler à un opéra et de renforcer, au contraire, tout ce qui était musique de scène ou mélodrame ». Il m'était revenu, tout au contraire, que M. Gounod, arrivant aux dernières répétitions, s'était montré très blessé des coupures et rafistolages opérés sans son avis; mais il ne fait généralement pas longue résistance en pareille occurrence et, plutôt que de se brouiller avec les

gens : tragédienne, poète et directeur, qui avaient si bien combiné tout en vue de la recette, il aura cédé sans fausse honte aux remontrances de sa future interprète. « Ajoutez, dit-elle, que le poème de Barbier se trouve soutenu de la musique de Gounod qui s'adapte admirablement aux situations et nous donne un exemple, presque unique à la scène française, du drame lyrique, tel que le comprennent les Allemands, ce qui est une des plus belles formes de l'art dramatique. »

Eh là! madame la savante, oubliez-vous donc que *l'Arlésienne* et *les Érynnies*, qui ont une bien autre valeur musicale que *Jeanne d'Arc*, sont antérieures à ce dernier ouvrage; oubliez-vous donc que la musique écrite depuis lors par M. Fauré pour le *Caligula* de Dumas père et que celles composées par M. Victorin Joncières et M. Benjamin Godard pour *Hamlet* et *Beaucoup de bruit pour rien* ne sont pas non plus à dédaigner? « Exemple presque unique » est bientôt dit; mais vous voyez qu'il en faut rabattre, encore que ces ouvrages où vous ne jouiez pas doivent compter évidemment pour peu de chose dans l'histoire théâtrale de notre époque. Et M. Gounod lui-même, avant *Jeanne d'Arc*, avait déjà tenté d'écrire une œuvre analogue sur la tragédie de M. Legouvé : *les Deux Reines de France*. Il est assez curieux de remarquer que celles de ces partitions qui ravissent le public ne sont arrivées à ce degré de faveur que par les exécutions dans les concerts et qu'après être ainsi devenues quasi-populaires, elles ont entraîné dans l'orbite de

leur succès le drame provençal et la tragédie grecque auxquels elles étaient accouplées, tandis que tous les efforts tentés pour opérer pareille résurrection sur la musique des *Deux Reines de France* et celle de *Jeanne d'Arc* sont demeurés vains. Même, il y a cinq ans, lorsque Mme Sarah Bernhardt vint, aux Concerts Modernes de M. Godard, déclamer des passages du rôle de Jeanne d'Arc à côté de M. Gounod qui conduisait sa musique, ce fut un pitoyable échec : raison de plus pour qu'elle oublie, aujourd'hui, les œuvres similaires et de beaucoup préférables qui ont triomphé sans elle, au détriment de la partition qu'elle avait entrepris de patronner.

A mesure qu'un compositeur avance dans la carrière, il s'opère d'habitude une transformation chez lui. A force de travailler et d'imaginer, son habileté de main va croissant avec l'expérience; les nouvelles connaissances qu'il acquiert indéfiniment le poussent à tenter d'autres combinaisons, et chaque ouvrage qu'il écrit est la mise en œuvre de son savoir nouveau combiné avec la science déjà acquise : il en résulte un progrès incessant qui, sans jamais suppléer au génie, développe la puissance créatrice du musicien et le fait s'élever toujours plus haut. Or, M. Gounod ne suit pas, tant s'en faut, la marche ordinaire : il affecte à présent une simplicité extrême, et à mesure qu'il rejette sa riche parure instrumentale, il met à nu le procédé : il faisait trop précieux autrefois, il fait trop banal et trop vide aujourd'hui.

Sa musique se compose présentement d'un

nombre restreint de formules qui reviennent avec une régularité désespérante. Ses chœurs d'un caractère triste ou religieux se réduisent à une sorte de déploration où les voix entrent, marchent et s'arrêtent toutes ensemble ; l'orchestre double presque constamment les parties vocales et c'est à peine si l'on entend de temps à autre quelque réponse d'un instrument isolé. Quand un morceau d'ensemble doit peindre l'élan ou la fureur, le procédé est exactement le même; le mouvement change seul. C'est aussi un emploi constant du trémolo, des unissons, des progressions ascendantes et surtout descendantes, et des pédales sur lesquelles il fait entendre à satiété tous les renversements du même accord.

M. Gounod a, de plus, un défaut bien grave pour un compositeur, le manque de mémoire : il paraît avoir oublié tout ce que les maîtres et lui-même ont déjà écrit. On rencontre dans sa *Jeanne d'Arc* des pages importantes dont l'idée principale procède absolument de tel ou tel morceau très connu ; ce n'est sans doute pas une copie grossière (M. Gounod rougirait d'avoir recours à de tels moyens), mais la ressemblance saute aux yeux, et il est incontestable que mainte situation de ce drame lui a inspiré des morceaux ayant un rapport constant avec ceux que d'autres compositeurs ou lui-même avaient composés sur des situations analogues. Que ce soit insouciance ou oubli de sa part, le fait n'en existe pas moins.

Voilà ce que j'écrivais, ne vous déplaise, il y a dix-sept ans, lors de l'apparition de *Jeanne d'Arc*,

et j'étais seul, sinon à le penser, du moins à l'oser dire alors. Combien de personnes, à présent, qui m'avaient d'abord trouvé trop sévère, ont dû se ranger à mon avis, non seulement parce que cette partition n'a pas résisté à un examen plus attentif de leur part, mais encore parce que les œuvres subséquentes de M. Gounod : *Cinq-Mars*, *Polyeucte* et *le Tribut de Zamora*, où s'accentuaient les défauts que j'avais signalés, ont prouvé combien mes critiques étaient fondées et combien l'auteur de *Faust* montrait d'étroitesse d'esprit en voulant réagir contre les tendances victorieuses de la nouvelle école se réclamant de Wagner et de Berlioz! Fatalement, la musique a paru beaucoup plus rétrograde aujourd'hui qu'elle ne semblait l'être à l'origine, et les rares modifications qu'on y a pratiquées ne sont pas pour en changer l'aspect général. L'extension donnée au prélude instrumental, la suppression de la reprise du chœur des Saintes au dernier acte et l'adjonction de fragments d'une ancienne messe de l'auteur pour accompagner les strophes déclamées par Jeanne dans la cathédrale de Reims, ne modifient l'œuvre ni en bien ni en mal. « Je prendrai la mesure de Sarah, a dit M. Gounod à propos de ces strophes, et je mettrai dessus une musique saupoudrée d'or! » Ah! quelle belle langue et combien plus colorée que la musique elle-même!

Tout cela n'empêche pas que le grand chœur des paysans fugitifs au premier acte ne soit absolument conforme au modèle de déploration décrit ci-dessus, employé déjà par l'auteur dans

son *Super flumina*, dans *Gallia*, et qui prend ici une extension inquiétante; il n'en est pas moins vrai que la ritournelle de la complainte du page Loys, agréablement chantée par Mlle Nesville, est sœur jumelle de celle qui termine la sérénade de Méphistophélès; il n'en est pas moins exact..... Je pourrais continuer longtemps cette énumération des emprunts que se fait à lui-même un compositeur trop complaisant; mais j'aime mieux finir en disant que la scène où Jeanne entend les voix est habilement traitée et que le chant des Saintes, sur un trémolo aigu des violons, tranche bien avec l'appel des voix : « Jeanne! » soutenu par l'orgue, les cuivres et les cymbales. Cette opposition est ingénieuse, encore qu'elle paraisse assez monotone quand elle reparaît pour la troisième ou quatrième fois; mais cette page est, au résumé, la meilleure de l'ouvrage et celle où le style adopté de parti pris par M. Gounod s'accordait le mieux avec l'apparition des Saintes qui semblent s'animer dans un lumineux vitrail.

L'exécution musicale a très convenablement marché sous la direction d'un chef d'orchestre auquel M. Gounod, paraît-il, a donné toute sa confiance et témoigné toute sa satisfaction : j'ignore, à la vérité, comment il se nomme. Il avait été question d'abord de M. Colonne ou M. Lamoureux pour diriger l'orchestre... Encore un espoir déçu : nous n'avons eu ni Lambert ni Molière. Il nous suffit de Sarah.

ÉDOUARD LALO

I

NAMOUNA

Mars 1882.

Tout arrive en ce monde. Et la preuve en est que le ballet-fantôme de M. Lalo, *Namouna* l'insaisissable, a fini par être dansé sur la scène de l'Opéra. Alors qu'elle était sujette à cet inexplicable mal de pied, qui l'empêchait seulement de danser, non de marcher, M^lle^ Sangalli avait dit avec son exubérance italienne : « Attendez mars, alors je danserai ou je serai morte. » Elle n'était pas morte, elle a dansé.

Cet événement invraisemblable a dû stupéfier le musicien qui pouvait désespérer de voir jamais danser *Namouna;* mais, ce qui n'a pas dû l'étonner, pour peu qu'il connût l'impartialité de la critique à notre époque et sa haute compétence, c'est l'acharnement déployé contre lui par certains journalistes; par ceux-ci, parce qu'ils ne savent absolument rien des choses de la musique et n'avaient jamais entendu parler de M. Lalo avant qu'il dût écrire un ballet; par ceux-là, parce qu'ils ont composé eux-mêmes quelque scénario de ballet et qu'ils n'admettent pas qu'on en joue un

autre avant la consommation des siècles : *Yedda* suffit à leur bonheur.

On a parlé aussi de mécontentement de la Sangalli, se prétendant mal servie par trois auteurs qui n'étaient pas allés lui soumettre, avant de continuer, chaque scène, chaque pas, chaque motif musical, ainsi que l'avaient fait les auteurs des précédents ballets qu'elle a dansés. On a dit que, très froissée dans son amour-propre et dans ses prétentions de grande artiste, elle avait mal disposé à l'égard de ce ballet quantité d'abonnés qui l'entourent d'hommages; ce qui expliquerait, sans la justifier, l'attitude inconvenante prise par ces beaux messieurs de l'orchestre affectant de se lever, de causer, de tourner le dos aux musiciens, tandis que ceux-ci exécutaient un prélude qui relie le prologue au premier acte. En tout temps et dans tous les théâtres, dès que l'ouverture commence, on s'assied et cet usage est observé par les gens les moins bien élevés; les abonnés de l'Opéra font tout le contraire à chaque représentation de *Namouna*. Sans un mot d'ordre, on s'expliquerait mal cette persistance et cette affectation de grossièreté : *Namouna*, cependant, ne vaut pas *Tannhœuser*.

J'étonnerais bien M. Nuitter en disant que le livret de *Namouna* est le scénario de ballet le plus original qu'il ait jamais écrit; il est trop simple au gré du public, que *Coppélia*, cette petite comédie dansée, a rendu plus difficile en ces matières. Deux seigneurs jouent aux dés et don Ottavio gagne tous les biens du pirate

Adriani, tous y compris la belle esclave Namouna. Dès qu'il est son maître, il la fait libre, et celle-ci lui prouve sa reconnaissance en le préservant de l'épée d'Adriani dans un duel, du stylet des *bravi* dans une embuscade. Elle se rend ensuite à Corfou, rachète ses anciennes compagnes d'esclavage, enivre avec leur aide l'inévitable Adriani qui la poursuivait encore et se sauve elle-même avec Ottavio, tandis qu'un serviteur, imberbe, mais dévoué, tue Adriani d'un coup de couteau. C'est fini.

M. Lalo n'a jamais eu aucun opéra joué ni à Paris, ni à Bruxelles. Sa partition de *Fiesque*, classée troisième au concours du Théâtre-Lyrique, où l'on couronna *le Magnifique*, est une œuvre de sérieuse valeur et tous les amateurs la connaissent pour l'avoir lue après que M. Lalo se fut décidé à la faire graver en désespoir de cause; mais jamais elle ne fut représentée. Elle dut l'être à Bruxelles, M. Perrin n'en ayant pas voulu pour Paris, et Mlle Sternberg, aujourd'hui Mme Vaucorbeil, qui chantait alors à Bruxelles sous la direction Vachot, devait créer le principal rôle; mais le directeur ayant sombré, l'affaire en resta là. Depuis lors, M. Lalo a composé un autre opéra, *le Roi d'Ys*, qu'il destinait au Théâtre-Lyrique de M. Vizentini et dont l'ouverture a déjà pris rang dans les concerts, comme celle de *Sigurd;* enfin, M. Lalo s'est fait connaître des amateurs de véritable musique par ses pièces symphoniques et concertos exécutés avec un succès croissant dans tous les concerts du

dimanche, au Châtelet comme au Cirque d'hiver. Eh bien, c'est cette position justement acquise, ce sont ces succès grandement mérités qu'on a eu le bon goût de lui reprocher dans certain journal, en affirmant que quiconque avait du succès dans ces grands concerts devait fatalement échouer à l'Opéra. Vive Métra! Celui-là, au moins, n'a jamais eu rien de joué aux Concerts populaires.

Ce qu'il y a de triste en cette campagne menée effrontément contre M. Lalo, un excellent homme qui ne fit jamais de tort à personne et vit toujours le hasard tourner contre lui, c'est qu'on renie ainsi tous les progrès accomplis par la musique de ballet, depuis une douzaine d'années, depuis *la Source* et *Coppélia*. C'est toujours l'étiquette qui fait passer la marchandise. Il est acquis présentement que M. Léo Delibes compose de la musique de ballet délicieuse, et je crois l'avoir dit assez haut avant que tout le monde en tombât d'accord; j'ai dit aussi que son principal mérite était de traiter ses airs de danse avec autant de souci qu'il aurait fait pour de la musique purement symphonique et que cette nouvelle façon de travailler, dont le public subissait le charme en ne percevant pas le pourquoi, faisait le grand mérite et le vif coloris de ses ballets. Aujourd'hui que cela est admis pour M. Delibes, mais seulement pour lui, il écrirait la musique de *Namouna* qu'on la trouverait exquise, incomparable, délicieuse; mais cette même musique est de M. Lalo, un misérable auteur qui n'a jamais réussi à se faire jouer sur aucun théâtre! Elle est jugée

aussitôt dure à l'oreille, impropre à la danse et charivarique au plus haut point.

Et cependant MM. Delibes et Lalo, en matière de danse, ont exactement procédé de même, avec des tempéraments et des préférences d'instincts divers. M. Delibes a l'imagination plus souple, l'idée plus saillante et se plie mieux, par une longue habitude de métier, aux exigences de la danseuse et du maître de ballet; mais M. Lalo n'a pas moins d'habileté pour tirer d'un motif tous les curieux développements qu'il comporte; il a moins de légèreté, mais plus de poésie; enfin il a pour moi ce grand mérite d'avoir supprimé le plus souvent à la fin des morceaux ces huit mesures variant de la dominante à la tonique et sans lesquelles le maître de ballet se croyait perdu. M. Delibes lui-même avait souvent dû les rajouter sur les prières désespérées de M. Mérante; il paraît que M. Petipa n'a pas autant supplié M. Lalo ou bien que celui-ci a mieux résisté. Lequel des deux faut-il complimenter?

Ce ballet, venant après celui de M. Widor, accentue encore un retour aux piquants procédés de M. Delibes, après les platitudes plus ou moins bruyantes de M. Métra. Certains morceaux de ce ballet sont d'une teinte adorable et d'un charme exquis : d'abord l'entr'acte symphonique honoré des rebuffades des abonnés, puis la scène ou trio du duel, un pas délicieux pour douze danseuses scandé par des coups de petites cymbales, la valse de la Charmeuse dansée par M^lle^ Sangalli, le tableau de la sieste, au lever du rideau du second

15 Dec 87

Monsieur,

Je suis heureux que Namouna vous plaise et je vous remercie sincèrement pour votre article du Monde Illustré qu'Hamelle veut de me communiquer. — Namouna est enterrée bien enterrée, croyez-le; mais je sais gré à ceux qui, comme vous, trouvent que le service funèbre a été mené trop lestement.

Salut bien cordial

E. Lalo

acte, et le pas valaque qui suit pour Mlle Subra, puis l'*andante* ingénieusement varié pour le divertissement des fleurs, enfin le charmant pas de Mlle Sangalli, accompagné par la flûte, et qu'on a fait redire à chaque représentation. C'en est assez, n'est-ce pas? pour former une ou deux suites d'orchestre on ne peut plus jolies, et vous verrez que MM. Colonne et Pasdeloup ne manqueront pas de le faire afin de venger M. Lalo de dédains immérités.

On a dit que M. Lalo avait le travail difficile et qu'il ciselait un peu trop longuement sa musique; on est même allé jusqu'à le blâmer de n'avoir pas pu produire un malheureux ballet sans tomber malade, alors que d'autres musiciens en écriraient dix à la semaine. En vérité, ce sont là des reproches aussi délicats que charitables; et puis, qu'est-ce que cela peut faire au public que M. Lalo travaille vite ou lentement? Est-ce là ce qui doit inquiéter les amateurs pour juger un ouvrage et devra-t-on désormais, avant de livrer une œuvre à la critique, établir qu'on l'a composée en tant de jours, sans avoir ressenti nulle fatigue ou pris le moindre temps de repos?

Encore un mot, le dernier.

Le bruit court que M. Blaze de Bury n'était pas étranger à ce ballet; on l'a dit et il l'a laissé dire, — ainsi que M. Nuitter. M. Blaze de Bury confiant un poème à M. Lalo, fût-ce pour un simple ballet, rien de plus drôle en vérité, quand on se souvient du beau compliment qu'il lui tourna un jour dans la *Revue des Deux-Mondes*.

Ce devait être en avril 1878, si j'ai bonne mémoire. On parlait alors d'attribuer au ministre un crédit de 100,000 francs pour encourager la musique, et M. Blaze (*aliàs* de Lagenevais) demandait, avec force *concetti*, s'il suffirait de payer très cher pour faire éclore un chef-d'œuvre au soleil de l'Opéra.

« ... Pas le moins du monde, ajoutait-il en badinant, puisque nous entendons déjà qu'il est question de s'adresser à M. Saint-Saëns et à M. Lalo, deux hommes sur le compte desquels nous n'avons plus à être informés et qui, au théâtre comme dans les concerts, ont depuis longtemps donné leur mesure. Nous connaissons tous M. Saint-Saëns par ses nombreuses symphonies et par des opéras dont il a été toujours parlé beaucoup plus avant qu'après la représentation. Quant à M. Lalo, ses talents dans l'instrumentation ne sont un secret pour personne et sa renommée d'auteur dramatique n'aurait guère à profiter d'une mise en scène quelconque de sa partition de *Fiesque*, exécutée autrefois à Bruxelles... »

M. Blaze de Bury, j'imagine, a déjà quelque autre livret tout prêt pour M. Saint-Saëns.

II

LE ROI D'YS

Mai 1888.

Voilà bien longtemps qu'on parlait du *Roi d'Ys*. A force d'en entendre parler, à force de le

voir annoncer — sans qu'il parût jamais — sur différents théâtres de Paris et de Bruxelles, on avait fini par le considérer comme un de ces ouvrages fatalement destinés à ne jamais voir le jour et que les directeurs assurent toujours vouloir jouer avec la ferme intention de n'en rien faire. N'avait-il pas figuré sur l'énorme tableau des opéras en souffrance auxquels M. Vizentini voulait ouvrir toutes grandes les portes du Théâtre-Lyrique? n'avait-on pas agité la question de le transporter à la Monnaie de Bruxelles? M. Vaucorbeil, avant de diriger l'Opéra, ne gémissait-il pas sur l'aveuglement des directeurs qui méconnaissaient le prix d'un semblable ouvrage, et M. Carvalho lui-même n'avait-il pas de bonnes paroles pour M. Lalo quand celui-ci essayait de lui glisser son *Roi d'Ys* entre deux pièces qui se jouaient dix fois ou moins encore? Cependant, comme l'auteur était tranquille et peu bruyant de sa nature, comme il ne remplissait pas les journaux de ses réclamations, on ne s'occupait plus guère de lui : il finirait, pensait-on, par faire graver *le Roi d'Ys* pour sa satisfaction personnelle, ainsi qu'il avait fait de *Fiesque,* et puisqu'il remportait des succès comme symphoniste, eh bien, il s'en tiendrait aux concerts, sans aborder le théâtre, où il ne pouvait faire que de mauvaise besogne, assurément.

Car vous n'ignorez pas que la musique symphonique est toute différente de la musique théâtrale et que le seul fait de savoir écrire une symphonie, d'avoir remporté des succès dans la

musique instrumentale, établit péremptoirement l'inaptitude d'un artiste à composer quoi que ce soit, ballet ou opéra, pour le théâtre. Cette belle théorie imaginée par certaines gens qui voulaient tuer, il y a six ans, le ballet de *Namouna*, du même Lalo, et qui n'ont que trop bien réussi dans leur entreprise, est manifestement contraire à la vérité. Tous les compositeurs qui ont su prendre rang au théâtre depuis quinze ou vingt ans se sont formés par la musique orchestrale, ont remporté leurs premiers succès dans les concerts; leur talent s'est formé, nourri, fortifié par cette culture symphonique, et ceux qui ont dédaigné cet apprentissage par les concerts, qui ont prétendu s'en fier à leur seul tempérament pour s'emparer de la scène, ont avorté ou sont restés dans une infériorité relative évidente : inutile de nommer personne. Or, M. Lalo étant justement un des musiciens français qui se sont le plus distingués dans la musique orchestrale et dont le renom comme symphoniste est le mieux établi hors de France, il n'était que juste et pouvait être avantageux de lui donner libre accès sur un théâtre; mais un directeur, quel qu'il soit, se donne-t-il la peine de réfléchir et se guide-t-il dans ses choix autrement que par son caprice ou la recommandation des amis ? De plus il s'était formé comme une légende autour de M. Lalo, et tous les mauvais arguments dont on s'était servi dans la campagne commerciale menée contre *Namouna* s'étaient malheureusement gravés dans la mémoire de bien des gens : n'était-il pas avéré,

prouvé, confirmé que ce musicien si habile était parfaitement inhabile à travailler pour le théâtre ; et n'était-ce pas lui rendre service à lui-même que de le renvoyer à ses symphonies, à ses mélodies, à ses concertos ? Et l'auteur du *Roi d'Ys* attendait toujours.

Mais voilà qu'arrive de Nantes un nouveau directeur qui ne fait pas fi de cet opéra, le provincial, et qui, sérieusement, s'apprête à le jouer pour finir la saison. Les répétitions commencent ; des gens intéressés à les voir suspendre insinuent bien qu'elles n'iront pas loin ; mais elles marchent quand même, et les artistes du théâtre, habitués à voir tomber toutes les œuvres nouvelles, ne cachent pas leur opinion défavorable. Enfin l'ouvrage est su ; il se joue et par deux fois, à la répétition générale, à la première représentation, il se produit un irrésistible mouvement de surprise et de sympathie en face d'une partition qui n'est pas simplement une nouvelle copie de tout ce qu'on a l'habitude d'entendre à présent. Les musiciens de profession, les vrais connaisseurs, les habitués des concerts savaient bien, eux, ce qu'on était en droit d'attendre de M. Lalo ; mais il n'en allait pas de même avec la majeure partie du public, qui n'entend de musique qu'au théâtre et ne connaissait l'auteur que par l'échec de *Namouna*. Eh bien, cette catégorie de personnes, qui s'était laissé influencer en mal à l'occasion de ce ballet, n'a pas été la moins ardente à applaudir ; on aurait dit qu'elle voulait réparer à ses propres yeux l'injustice autrefois commise envers cet

artiste, et qu'elle lui payait double dette, et pour le plaisir qu'elle éprouvait au *Roi d'Ys*, et pour les jouissances qu'elle aurait pu tirer de *Namouna*.

La raison primordiale du succès de M. Lalo, c'est justement ce remarquable talent de symphoniste, dont on lui faisait un crime à l'Opéra. Le grand mérite de sa musique est de ne pas suivre les sentiers battus et rebattus par la plupart des compositeurs de nos jours; elle n'est pas foncièrement originale, mais elle s'efforce à ne pas être banale, et l'auteur rejette avec soin les tours, les formules, les procédés dont notre oreille est fatiguée. L'inspiration n'est ni très saillante ni très puissante, et l'ampleur fait parfois défaut; mais il y a deux qualités bien précieuses dans cette œuvre, en dehors du coloris orchestral : c'est, dans les passages de tendresse ou d'amour, la sincérité du sentiment, l'expression juste et pénétrante de l'idée mélodique, si simple et si courte qu'elle soit; c'est, dans les épisodes pathétiques et violents, la netteté, la vigueur de l'accentuation. Par ces précieux avantages, qu'il les tienne de la nature ou du travail, M. Lalo se rattache aux maîtres classiques, et d'ailleurs il n'en connut jamais d'autres; par le caractère intime et touchant de la mélodie, il se rapproche de Schumann, de Schubert; par la justesse et la puissance de la déclamation, c'est de Gluck qu'il paraît procéder. Et lui-même a très bien expliqué la nature de son talent lorsqu'il répondait, un jour qu'on lui demandait des renseignements sur ses études antérieures : « J'espère n'avoir jamais pastiché

personne; mais mes *professeurs* préférés sont — rien du Conservatoire — avant tout Beethoven, puis Schubert et Schumann. Pour qui sait lire et entendre, cela donne la clef de toute ma musique. »

En revanche, M. Lalo devrait se mettre en garde contre une tendance à déchaîner hors de propos toute une masse d'instruments de cuivre et de percussion; ce qui choque et surprend d'autant plus que son orchestration, la plupart du temps, est d'une discrétion, d'une délicatesse extrêmes. Je sais bien que ces gros effets de sonorité sont justifiés à ses yeux par la situation violente du drame; mais il y a tout de même exagération involontaire et qui surprend les auditeurs les mieux disposés pour lui. Et puis pourquoi tant répéter les paroles dans les passages mélodiques? Quoiqu'il n'ait nullement la prétention d'écrire un drame lyrique à l'imitation de Richard Wagner, certainement M. Lalo se fait du drame chanté un idéal qui s'éloigne, et très sensiblement, des formes conventionnelles de l'opéra courant, et puisqu'il répugne aux reprises de motifs, il devrait s'interdire aussi les répétitions de paroles qui n'ont pas plus de raison d'être. Mais ce qui est tout à fait délicieux dans cet opéra, c'est l'emploi que l'auteur a fait de deux ou trois motifs bretons, qu'il expose, accompagne ou ramène sous divers aspects, de la façon la plus ingénieuse, et qui se marient à ravir avec ses propres idées mélodiques, empreintes elles-même de l'accent naïf et touchant généralement propre aux chants populaires.

Je n'ai rien dit jusqu'à présent du livret sur lequel M. Lalo a composé sa musique, et je pourrais continuer sans en parler beaucoup plus, car il n'a pas de valeur propre et ne fournissait au musicien que des situations bien souvent présentées au théâtre. Il eût été difficile de transporter à la scène la légende exacte du *Roi d'Ys*, et la fille du roi, Margared dans le drame, n'est plus la princesse dissolue du récit primitif; c'est une femme ardemment éprise du guerrier Mylio et jalouse de sa douce sœur Rozenn. Plutôt que de se sacrifier et d'assister au bonheur des deux amoureux, elle s'unit au traître Karnac, qu'elle-même a refusé d'épouser et dont Mylio a mis les troupes en déroute; elle l'aide à rompre les écluses qui garantissent la ville d'Ys contre les flots de la mer, et quand elle mesure toute l'étendue de son crime, elle s'offre elle-même en victime afin d'arrêter l'inondation qu'elle a déchaînée. Ce poème, qui tient le milieu entre la légende et l'opéra, a le mérite d'être court et joliment versifié par endroits; mais il avait le tort d'offrir, par les personnages et les situations, plusieurs analogies avec celui de *Lohengrin*. M. Lalo s'est très heureusement garé du piège, et les épisodes qui devaient infailliblement évoquer le souvenir de *Lohengrin :* la scène du pacte entre la jalouse Margared et le traître Karnac; le duo d'amour entre les nouveaux époux Mylio et Rozenn, ont été conçus et traités par lui sur un plan tout personnel et qui ne permet d'établir aucun parallèle avec le chef-d'œuvre de Richard Wagner.

L'opéra du *Roi d'Ys* commence par une ouverture où se trouvent exposés les motifs essentiels du drame, une belle page symphonique entendue, applaudie plus d'une fois au Conservatoire et chez M. Lamoureux. Les deux chœurs qui suivent et dont l'un est bâti sur un chant breton sont d'une jolie couleur; mais le meilleur passage de ce premier acte, peu saillant dans son ensemble, est le duo des deux sœurs, qui débute par une bien douce phrase de Rozenn pour aboutir à une reprise concertante à deux voix, d'un contour trop arrondi. Le second acte est sensiblement supérieur avec l'air de Margared, écrit un peu dans le style de Weber, avec une scène dramatique, et non plus un duo, très bien traitée entre les deux sœurs, Margared donnant libre cours à sa jalousie, à sa haine, Rozenn s'efforçant de l'apaiser et laissant échapper l'aveu de son amour pour Mylio dans une cantilène expressive, mais un peu longue. Au tableau suivant, la rencontre de Margared avec Karnac dans la plaine où celui-ci vient d'être vaincu, leur sombre alliance et leur défi à la statue de saint Corentin, l'apparition du prélat et ses violentes objurgations, soutenues par les voix célestes, composent vraiment un bel ensemble. Il serait cependant plus naturel et plus dramatique à la fois que la voix du saint évêque, s'éveillant dans la mort, ne fût pas soutenue par l'orgue : l'intervention de cet instrument spécial enlève, il me semble, à cette vision le caractère surnaturel.

Mais voici venir au premier tableau du dernier

acte les deux pages maîtresses de l'œuvre, l'une tendre et gracieuse, l'autre pathétique et sombre. Tout le tableau de la noce, ces appels des jeunes gens venant chercher la fiancée et les rieuses répliques des jeunes filles, ces chœurs dialogués d'après un vieil air breton, la délicieuse aubade de Mylio et la douce réponse de Rozenn, d'une pureté adorable, sur le chant breton dit de la mariée, forment une succession de morceaux d'une poésie exquise et qui n'engendrent aucune monotonie malgré la longueur de la scène. Aussitôt après, éclate un épisode pathétique. Tandis qu'on entend les chants religieux qui célèbrent l'union de Rozenn et de Mylio, Karnac exaspère la jalousie de Margared et la décide à s'associer au crime qu'il médite : une scène vraiment superbe où certains récits atteignent à l'expression la plus farouche. Dans le duo d'amour qui se déroule ensuite entre Rozenn et Mylio, j'apprécie infiniment les premières mesures, où le ténor reprend sur un rythme nouveau, soutenu par un charmant dessin de flûte, le doux aveu échappé des lèvres de Rozenn; mais le duo lui-même est d'un tour médiocrement original, et quant au trio suivant où les voix de Rozenn et du roi s'unissent dans une même prière et font naître le remords au cœur de Margared, il m'a paru, peut-être par la faute des chanteurs, qu'il consistait surtout en effets de voix, en oppositions de *piano* et de *forte* tout à fait intempestives : les chanteurs étant les mêmes, on aurait juré entendre Mignon et Lothario.

Bref, succès incontestable et qui consacre auprès du grand public la légitime renommée dont M. Lalo jouissait déjà auprès des musiciens. Comme il doit se féliciter à présent d'avoir si longtemps attendu! Jamais il n'aurait pu jouer cette partie décisive à une heure plus propice et dans des circonstances plus favorables; sans compter que ce *Roi d'Ys* est tout à fait différent de celui dont on parlait il y a six ans et plus, l'auteur l'ayant complètement transformé l'année dernière, à mesure qu'il travaillait à l'orchestrer. Et nulle part, je crois, il n'aurait trouvé une interprétation plus solide, une Margared plus émouvante que Mlle Deschamps, une Rozenn plus charmante que Mlle Simonnet, un Mylio plus amoureux que M. Talazac, un Karnac plus violent que M. Bouvet. Succès retentissant et qui m'enchante après les lances que j'ai rompues en faveur de *Namouna*, car nous n'étions pas nombreux alors et nous avions devant nous toute la horde de ceux qui, comme M. Vitu, comparaient la musique de M. Lalo au bruit que font dans les foires les fanfares des troupes Bouthor et Corvi.

ERNEST REYER

I

LA STATUE

Avril 1878.

L'Opéra-Comique vient de nous rendre un opéra qu'on a dû reprendre tantôt place Boieldieu, tantôt au square des Arts-et-Métiers, sans que ces projets aient jamais pu aboutir; et cela durait ainsi depuis dix-sept ans, car la première représentation de *la Statue* au Théâtre-Lyrique remonte au mois d'avril 1861. Il est vrai qu'un silence aussi prolongé ne nuit en aucune façon à une œuvre de la valeur de celle-ci, parce qu'il avive le désir de la revoir et que, le jour où le public, qui la connaît seulement de réputation, peut la réentendre, il s'étonne davantage qu'on l'ait laissée de côté aussi longtemps, alors qu'on jouait ou qu'on reprenait journellement des ouvrages sensiblement inférieurs. Il faut ajouter qu'une épreuve aussi dangereuse ne peut réussir que pour un opéra comme *la Statue*, accueilli d'abord avec de grands éloges et de plus grandes restrictions, l'auteur l'ayant écrit en dehors de toute convention plus ou moins à la mode, à l'encontre du goût général; pour une partition qui s'impose peu à peu, mais qu'on n'impose pas au public,

comme tant d'autres qui disparaissent après avoir jeté le plus vif éclat pendant dix ou quinze ans; pour un ouvrage enfin qui vivra parce qu'il n'est pas coulé dans un moule adopté à telle époque, rejeté à telle autre, et qu'il brave ainsi les atteintes du temps.

Cet opéra, où le charme de l'inspiration, la puissance dramatique et la richesse de l'instrumentation brillent partout également; où l'on ne trouverait de banalité ni aux voix ni à l'orchestre, nul ornement parasite, nulle mélodie qui ne soit la traduction exacte de la parole enchâssée dans une trame symphonique très serrée, cet opéra, dis-je, surprend encore beaucoup d'amateurs et déroutera certains juges dont les idées ont pourtant sensiblement progressé depuis vingt ans. Mais qu'on se reporte par la pensée au temps où il fut joué, qu'on se rappelle quelle pauvre musique charmait alors le monde dilettante, et l'on se rendra mieux compte de la surprise mêlée de crainte que dut produire un ouvrage comme *la Statue*, qui était en avance sur le goût public à ce point qu'il le devance encore aujourd'hui. Le grand succès musical du moment était *la Circassienne*, avec M. Montaubry déguisé en femme, et l'Opéra-Comique faisait son régal ordinaire de *Maître Claude* et de *Salvator Rosa;* le Théâtre-Lyrique jouait tranquillement, avant et après *la Statue*, *Madame Grégoire* et *le Neveu de Gulliver;* tout Paris retentissait encore des sifflets qui avaient accueilli *Tannhœuser* un mois auparavant, et l'on se croyait à tout jamais débar-

rassé de cette horreur parce qu'on avait refusé de l'entendre; enfin, signe caractéristique entre tous, c'était le temps où le *Faust* de M. Gounod, si fort applaudi par la suite, se traînait languissamment sur l'affiche par une louable obstination de Mme Carvalho, et faisait le vide dans la salle, si bien remplie quand on jouait *la Fanchonnette* ou *Gil Blas*.

L'heure était assez singulièrement choisie pour donner un ouvrage qui froissait plus que tout autre les préférences déclarées et les goûts chansonniers de la foule; mais un musicien ne choisit pas son heure, surtout lorsqu'il attend depuis longtemps et qu'il n'a encore pu produire que *le Sélam* et *Maître Wolfram*. Le propre des artistes véritablement doués, partant assez confiants en leur force, est de rompre en visière au public; M. Gounod l'avait fait avec *Faust*, M. Reyer le fit plus audacieusement encore avec *la Statue*. Et telle est la vigueur d'une œuvre réellement originale et puissante que celle-ci obtint d'abord un accueil un peu moins froid que celle-là; la pureté de la phrase mélodique, la rêverie exquise de certaines autres : autant de circonstances atténuantes qui firent adoucir le verdict rendu sur le musicien. On se refusait à admirer les pages les plus élevées de sa partition, le magnifique duo du simoun et le trio final entre Margyane, Sélim et Amgiad; on lui tint rigueur pour ces audaces intempestives que l'âge, assurait-on, atténuerait sûrement; on le sermonna longuement sur ces tendances novatrices, — ne dis-

tinguait-on pas dans son œuvre des traces très légères de l'influence du *Tannhœuser?* — sur son admiration exclusive pour Gluck et Weber, sur son refus de se plier à la mode, au goût du jour; mais on voulut bien reconnaître qu'il régnait un souffle puissant dans tout l'ouvrage, et que l'auteur pourrait arriver à quelque chose s'il voulait bien se mettre en écolage auprès de la presse et du public.

Aujourd'hui, les parties de l'opéra et les idées du musicien sur lesquelles portaient les franches critiques ou les éloges insidieux d'il y a vingt ans, sont précisément celles qui font la valeur de l'œuvre auprès des spectateurs actuels, et assureront sa vitalité constante auprès de ceux qui leur succéderont, Bien loin de suivre les conseils débilitants qu'on lui adressait, comme ont fait d'autres compositeurs, peut-être aussi richement doués que lui, mais d'un caractère moins bien trempé, M. Reyer a accentué ses tendances, affermi ses convictions, et la façon dont il a transformé son ouvrage en opéra ne doit pas faire espérer qu'on le puisse jamais convertir à d'autres idées. La préoccupation d'envelopper la mélodie vocale ou instrumentale dans un riche canevas symphonique est déjà très visible dans la partition primitive; mais les récits que l'auteur intercala par la suite, en les soudant de façon qu'on ne sache pas où l'air finit, où le récit commence, en recouvrant ces ajoutés d'une orchestration très travaillée, indiquent nettement chez lui la volonté réfléchie de fondre l'acte entier en

une onde sonore ininterrompue. Disposition excellente de tout point, puisqu'elle suit les moindres contours du drame, et qui découle directement de Wagner.

Cet opéra de *la Statue* a été une surprise pour tant d'amateurs qui connaissaient bien la partition pour l'avoir lue au piano, mais qui ne pouvaient savoir quelle puissance et quelle couleur y ajoute encore une orchestration traitée de main de maître. Dès cette introduction si brève et ce délicieux chœur de fumeurs somnolents et extatiques, on reconnaît en M. Reyer un disciple fervent de Weber, qui a emprunté à son maître favori non seulement l'énergie de ses élans dramatiques, la profondeur d'accent dans les scènes de passion, mais aussi la grâce, la fluidité de ses fantaisies aériennes. Le prélude orchestral du second tableau, la délicieuse romance de Margyane au puits du désert, sa rencontre avec Sélim, puis la marche de la caravane, traversée par la plainte de Margyane n'apercevant plus Sélim, sont traités par le musicien de la façon la plus poétique et la plus exquise, de manière à former contraste avec la sévère mélodie du génie Amgiad ou le serment que Sélim prête aux divinités souterraines, avec le magnifique élan lyrique par lequel il décrit, en s'élançant hors de la caverne, toutes les splendeurs qui l'ont ébloui.

Ce poème est habilement disposé pour offrir des scènes variées au compositeur. Au second acte, par exemple, la partie langoureuse ou passionnée, la délicieuse cavatine de Sélim, le bel

Mon cher About

Si vous trouvez que le portrait de Baudry exposé par Mme de Nadaillac (la fille de Mme Delessert) est très bien peint et très ressemblant il est bien probable que vous le direz et je vous jure que l'auteur en sera bien fort aise — alors à quoi bon vous écrire ceci et y ajouter la moindre recommandation si ce n'est pour avoir une occasion de vous serrer la main et de vous dire que votre Salon est plein d'esprit et de sens et que je suis un des cent mille lecteurs qui éprouvent un grand plaisir à le lire ? —

mille choses amicales

J. [illegible]

Dimanche.

air de Margyane et la mélodie par laquelle celle-ci rappelle à son époux distrait leur première rencontre au milieu du désert, ressort d'autant mieux qu'elle est encadrée dans des épisodes comiques très spirituellement traités : le chœur des voisins conviés au mariage, la fureur ébahie de Kaloum-Barouck, qui se trouve en face d'un autre lui-même, et le chœur des gens de justice transformés par le génie en musiciens pour la noce. Au dernier acte enfin, la note dramatique reprend d'abord le dessus avec les deux beaux morceaux que j'ai cités en premier lieu, puis la partition se termine par un joli chœur dansé des djinns et la reprise de la mélodie d'Amgiad. Un musicien qu'on peut nommer, puisqu'il est mort, Georges Bizet, donnait *la Statue* pour le plus remarquable opéra représenté en France depuis vingt ans et même davantage, et Bizet ne se trompait pas. D'autres compositeurs doivent penser de même qui ne le disent pas, mais qui laissent trop percer leur dépit de voir surgir une œuvre de cette force, qu'ils voulaient croire écartée à jamais.

Je veux dire aussi quelques mots du poème, dont j'ai retrouvé la donnée et les épisodes principaux dans une pièce du théâtre de la Foire, intitulée : *la Statue merveilleuse;* elle est de Lesage et Dorneval, qui l'avaient tirée des *Mille et une Nuits*, et fut représentée à la foire Saint-Laurent en 1720, par la troupe des danseurs de corde de Francisque. Et comme la rencontre est assez curieuse, je vais donner ici une analyse

succincte de cette pièce, non pas pour faire le procès aux auteurs contemporains, qui pouvaient très bien ne pas nommer Lesage et Dorneval, comme ceux-ci ont négligé d'indiquer la source première, mais bien pour montrer l'habile parti qu'ils ont su tirer de cette donnée poétique en en développant surtout le côté dramatique et surnaturel [1].

Le roi de Cachemire, Zeyn, revient vainqueur de la guerre, escorté de ses inséparables lieutenants, Arlequin et Pierrot, qui sèment, tout le long de la pièce, leurs joyeux lazzis et des plaisanteries assez salées. Il envoie quérir le vizir Mobarec, dépositaire des secrets du feu roi, qui vit éloigné de la cour depuis dix ans; il l'informe de ses craintes et raconte qu'un grand et terrible vieillard lui apparaît souvent la nuit : c'est même cette apparition qui, lui reprochant de rester inactif quand la guerre désolait ses Etats, l'a conduit au combat, à la victoire, et lui a fait rétablir le calme dans son royaume. En disparaissant, ce vieillard a promis de lui donner un magnifique trésor renfermé dans son palais et dont Mobarec connaît seul le secret. Mobarec apprend alors à Zeyn que ce vieillard est Féridon, le roi des génies, qui donna autrefois au roi son

1. Le librettiste Hoffman a aussi exploité ce filon pour en tirer un opéra-féerie, *la Statue ou la Femme avare*, mis en musique par Nicolo et joué sans aucun succès au Théâtre Feydeau le 6 floréal an X (26 avril 1802); on y remarqua seulement de beaux décors et de bons acteurs : Solié, Philippe, Gavaudan, Mmes Desbrosses et Pingenet.

père des richesses sans nombre, et que lui-même, Mobarec, doit lui enseigner de la part de son père où est enfoui ce trésor. Il fait jouer un ressort caché dans un lambris et découvre aux regards du prince une salle éblouissante toute pleine de perles, de diamants, de vases de porphyre et d'or. Au milieu sont six magnifiques statues de diamant et dans le fond un piédestal vide, avec cette simple inscription :

Ce qui charme ici ta vue,
Curieux, ne vaut pas tant
Que la septième statue
Que ce piédestal attend.

Zeyn n'a que faire de posséder ces innombrables trésors, mais il brûle déjà de connaître la septième statue, et il presse Mobarec d'invoquer Féridon. Le roi des génies paraît monté sur un griffon; il accède au désir de Zeyn et promet de lui donner la statue absente lorsque lui-même aura découvert sur terre une jeune fille que n'ait jamais troublée le plus léger désir, et qu'il l'aura livrée au génie sans fléchir, sans s'éprendre de cette chaste et charmante enfant. Féridon remet alors à Zeyn un miroir magique pour éprouver la vertu des jeunes filles de ses États. Si peu que la donzelle qui s'y mirera aura, même par la pensée, perdu de son innocence première, la glace se ternira. Le roi confie à Pierrot et Arlequin le soin de découvrir cette merveille, et tout le second acte se passe en scènes burlesques dans lesquelles nombre de jeunes filles, alléchées par

l'appât de mille sequins d'or, viennent audacieusement regarder dans la glace, qui s'assombrit toujours davantage. Les deux juges du tournoi les poursuivent de railleries et en viennent aux mains avec les concurrentes dépitées.

Ils retournent au palais et annoncent au roi qu'ils n'ont rencontré partout « que ternisseuses de miroir ». Le vizir Mobarec amène alors sa fille Rezia, qu'il retenait loin de la cour depuis l'enfance; celle-ci lève son voile et se mire, la glace reste claire. Mais Zeyn est si vivement frappé des charmes de la jeune fille qu'il refuse de la livrer au génie et préfère encourir la vengeance de Féridon. Mobarec s'efforce de le calmer à force de sermons et le décide à tenir son serment; il révèle à sa fille que le roi l'a choisie, non pour l'épouser, mais pour la donner au génie, et la douce Rezia se sacrifie sans hésiter. Elle se livre elle-même à Féridon, et celui-ci l'entraîne dans son empire, en assurant Zeyn qu'il recevra, avec le trésor promis, le juste prix de son obéissance. Le roi, en proie au plus violent désespoir, refuse de regarder ces nouvelles merveilles, mais Mobarec, assez curieux de son naturel, fait jouer encore un ressort : Rezia paraît sur le piédestal vide. Zeyn, fou de joie, se jette à ses pieds et rend grâce à Féridon de sa protection, tandis que Pierrot et Arlequin lui murmurent à l'oreille :

A présent il vous lâche
La bride sur le cou;
Sans craindre qu'il se fâche,
Aimez tout votre saou. . . .

M. Talazac, qui succède à Monjauze dans Sélim, possède une voix aussi caressante dans la demi-teinte que puissante dans les élans dramatiques; Mlle Chevrier n'est pas moins jolie que Mlle Baretti sous les longs habits de la douce Margyane, et M. Dufriche, en Amgiad, ne fait pas trop regretter Balanqué... Voilà, finalement, une représentation qui prouve que tout arrive en ce monde. Il n'y a pas encore longtemps que M. Reyer devait croire également impossible qu'on reprît *la Statue* et qu'on jouât *Sigurd*. Puisqu'on a repris *la Statue*, on finira bien par jouer *Sigurd*.

II

SIGURD A BRUXELLES

Janvier 1884.

Il y a deux ans, lorsqu'on joua *Hérodiade* à Bruxelles, les directeurs, déjà tout fiers d'avoir enlevé cette œuvre nouvelle à Paris et brûlant de recommencer pour un opéra de plus grande envergure, avaient proposé dès lors à M. Reyer de monter avec éclat son *Sigurd*. Mais celui-ci n'était pas pressé; il avait attendu vingt ans, que lui importait d'attendre encore une couple d'années? Berlioz, son maître admiré, n'avait-il pas attendu davantage avant de voir représenter ses *Troyens à Carthage* et n'avait-il pas dû, pour en arriver là, sacrifier la moitié de son œuvre? En notre beau pays de France, il y a toujours entente secrète et ligue occulte entre les demi-talents et

les faux génies pour barrer la route aux créations fortes, dont ils auraient tout à craindre et qui hâteraient la dispersion de leurs productions éphémères. M. Reyer, pendant qu'il écrivait son *Sigurd,* en a-t-il assez vu passer de ces misérables opéras qu'on préférait au sien justement parce qu'ils ne pouvaient rien changer aux banalités à la mode, et qui ne devaient avoir qu'un temps en raison de la grande hâte et du peu de conscience apportées à leur confection. Par le fait, ils ont déjà vécu.

Enfin *Sigurd* vient d'être représenté à Bruxelles le lundi 7 janvier 1884, savez-vous? Avant de laisser M. Reyer accepter les propositions si cordiales de MM. Calabresi et Stoumon, une dernière démarche avait été faite auprès de M. Vaucorbeil, lequel, avec sa décision naturelle, avait assemblé ses chefs de service et leur avait soumis le poème : il ne fut pas question de la musique. Et tout aussitôt ses conseillers, bien dressés, de déclarer que certains côtés légendaires feraient rire, que ce Sigurd « vierge de corps et d'âme » exciterait force quolibets; bref, que l'opéra féerique était contraire au goût du public. Excellente raison pour se dispenser, de plus, de remonter *Armide* après avoir si souvent déclaré qu'il fallait le faire à tout prix et que l'absence d'*Armide* au répertoire de l'Opéra était une honte nationale. Ainsi parlait M. Vaucorbeil au temps où le directeur de l'Opéra s'appelait Halanzier. Bref, on se retrancha derrière de mesquines critiques, que la représentation vient de réduire à

néant; on mit en avant des impossibilités matérielles de machinerie et l'on avoua ne pas pouvoir, à l'Opéra de Paris, pratiquer de changements à vue successifs; — tout cela pour se dispenser de monter un opéra qui pouvait, qui devait porter ombrage aux compositeurs avec lesquels on liait habituellement partie. M. Reyer, impatienté, n'attendit pas de réponse; il écrivit sur l'heure aux directeurs de Bruxelles que son *Sigurd* était pour eux.

Sigurd, c'est le Siegfried de Wagner; c'est le héros de la tétralogie : *l'Anneau du Nibelung*. Mais, on ne saurait trop le répéter, M. Reyer avait accepté de mettre ce drame en musique; il l'avait écrit en grande partie avant que Wagner n'eût composé sa quadruple partition dont il avait seulement publié le poème en 1853 : c'est un point essentiel à noter non seulement pour juger le livret, mais aussi pour examiner la musique. Et voyez, en passant, combien l'initiative et la conviction d'un seul homme, en Allemagne, amènent de plus rapides résultats que le mérite et le talent chez nous, quand on n'y joint pas l'esprit d'intrigue et d'entregent. Pendant que M. Reyer pâlissait sur son ouvrage et s'aigrissait à voir tant d'opéras mort-nés lui barrer le chemin, Richard Wagner, par son seul génie et sa force de volonté, concevait cette œuvre immense, la créait, arrivait à construire un théâtre exprès pour la représenter et devançait encore le compositeur français de huit grandes années. N'est-il pas curieux, à examiner froidement les

choses, que ces mêmes légendes de l'*Edda* et des *Nibelungen* aient tenté simultanément deux compositeurs qui rêvaient chacun d'introduire une nouvelle forme de musique dramatique, un nouveau cadre de drame ou d'opéra, le premier dans le monde entier, le second dans son seul pays? Le *Sigurd* de M. Reyer, je le sais, résulte en partie des créations d'un esprit supérieur, d'un génie absolument hors ligne tel que l'était Wagner; mais, toute proportion gardée, il n'y avait pas moins de courage à composer *Sigurd* pour la France il y a vingt ans et à vouloir le lui faire accepter, qu'à composer toute la tétralogie des *Nibelungen* et à la faire exécuter dans un centre allemand où Wagner régnait en maître, en dieu. Tout, en ce monde, est affaire de mesure — et de génie aussi.

Je ne perdrai pas mon temps à comparer un poème exclusivement légendaire avec un livret d'opéra tout à fait disposé pour la scène. Il serait également superflu d'examiner quelles modifications ont subies les héros de la légende scandinave avant de devenir des personnages d'opéra français; ce serait là de l'érudition facile et comme on en peut faire à coups de dictionnaire, afin de tirer à la ligne et d'étaler un faux savoir aux yeux du lecteur. Il suffira, pour juger l'œuvre d'art du musicien, de résumer en quelques mots un poème qui vaut mieux que beaucoup d'autres et par la grandeur du sujet et par la forme des vers. Cette dernière condition était essentielle avec un musicien qui se soucie autant de la déclamation et

ne dit qu'une fois ce qu'il dit, mais le dit bien.

Gunther, roi des Burgondes, ne rêve que plaies et bosses; il va partir pour une expédition lointaine afin de délivrer la Valkyrie Brunehild, déchue de sa divinité et qui doit appartenir au héros qui la délivrera, bravant elfes et kobolds et traversant le palais enflammé dans lequel elle dort d'un sommeil surnaturel. Sigurd, qui nourrit le même projet, vient défier Gunther; mais à peine a-t-il bu d'un philtre amoureux préparé par la sorcière Uta qu'il n'a plus d'yeux que pour Hilda, sœur de Gunther. Cela simplifie bien les choses et le pacte est conclu entre les deux futurs beaux-frères : Sigurd, qui seul remplit les conditions exigées pour tenter l'aventure, délivrera Brunehild et la livrera pure à Gunther, lequel, en retour, lui donnera la main de sa sœur Hilda. Sigurd délivre effectivement Brunehild, et Gunther tient également sa promesse au sujet d'Hilda; les deux unions vont se célébrer, mais à peine Sigurd a-t-il touché la main de Brunehild, qu'il se sent emporté vers elle. Elle ne résiste pas non plus à l'élan qui la pousse vers le héros et tous les deux sont bientôt unis par de secrètes amours. Hilda le découvre; elle veut torturer Brunehild et lui apprend que Sigurd l'a délivrée autrefois, puis livrée à Gunther. Cette révélation ne fait qu'accroître la passion de Brunehild qui court dans les bras de Sigurd; mais le jaloux Gunther veille et fait assassiner Sigurd par le traître Hagen. Du même coup la Valkyrie est frappée au cœur; elle expire et Hilda, désespérée de la mort de

Sigurd, appelle à son aide, afin de détrôner Gunther, le farouche Attila, roi des Huns, qui terminera ces querelles de famille et les mettra tous d'accord en les massacrant tous.

Ce poème, à la fois féerique et chevaleresque, où la passion la plus violente et la tendresse la plus exquise alternent avec les fêtes de ces héros barbares et leurs élans d'ardeur guerrière, était bien fait pour tenter un compositeur du tempérament de M. Reyer. C'est qu'il est aujourd'hui dans la pleine possession de son grand et beau talent, ce musicien qu'on a trop réduit au silence, après l'éclatant succès de *la Statue* et l'insuccès si glorieux d'*Érostrate*. On a déterminé bien souvent de quels maîtres il procédait directement, comment il s'efforçait d'unir une orchestration aussi colorée que celle de Weber à la puissante déclamation de Gluck, non sans un lien direct avec Berlioz. Et par là-dessus règne l'influence plus vague mais incontestable de Wagner, à la théorie duquel M. Reyer a emprunté tout ce qu'il croyait pouvoir être admis par un public français.

Dans *Sigurd*, M. Reyer a délibérément rompu avec la forme de l'opéra que j'appellerai volontiers « l'opéra à compartiments », en essayant de le remplacer par le drame lyrique : il fait manifestement agir des personnages et non chanter des virtuoses. Tandis que se déroule à l'orchestre une véritable symphonie, complétant, commentant ce qui se passe en scène, chaque personnage, à son tour, dit ce qu'il doit dire, sans trop se répéter, l'accent de la phrase chantée évoluant au gré de

la pensée exprimée, et sans observer aucune coupe obligée en airs, duos ou trios. Ce n'est pas la première fois que ces dénominations disparaissent d'une partition; mais jusqu'à présent ces divisions n'étaient supprimées que pour l'œil; l'oreille les percevait et l'esprit en souffrait toujours. Cette fois, à part une ou deux redites, qu'il faudrait supprimer d'autant plus qu'elles font longueur, chaque acte est d'une unité parfaite en cette incessante évolution.

Si je désapprouve à cet égard certaines reprises intempestives, j'en dirai autant pour quelques répétitions de vers qu'il aurait mieux valu, ce me semble, éviter d'une façon absolue. En aucun endroit, je n'ai pas besoin de le dire, il n'y a trace de cadence ou de point d'orgue : encore aurait-il mieux valu que les chanteurs ne traînassent jamais la voix à la fin d'une phrase et quand ils n'étaient pas contraints de marcher d'aplomb avec l'orchestre. Il est admirablement traité, cet orchestre, et c'est par là que M. Reyer a su nous dévoiler le plus profond de la pensée et du cœur de ses héros. Il n'a pas manqué, naturellement, d'employer pour cela divers thèmes caractéristiques qui reparaissent, non pas seulement dans leur forme première, à découvert, ainsi qu'a souvent fait Weber, mais qui reviennent à l'infini, dans l'orchestre et sous des aspects très variés. C'est ce que n'ont pas su discerner certaines gens de courte vue et qui n'entendent pas mieux qu'ils ne voient.

Sigurd, vous devez le savoir, commence par

une véritable ouverture, aujourd'hui devenue classique dans les concerts, et où se dessinent déjà les motifs sur lesquels va rouler tout le drame musical. Au premier acte, il faut noter la dramatique page où Hilda raconte un songe annonçant l'arrivée de Sigurd; les strophes consolantes de sa nourrice, qui concluent d'une façon délicieuse; le repas offert par Gunther aux envoyés d'Attila, pendant lequel Hagen, chantant le malheur de la Valkyrie Brunehild, excite ainsi Gunther à l'aller délivrer; puis la fière entrée de Sigurd, son apostrophe à Gunther et la belle riposte de celui-ci. Tous ces épisodes, enchaînés les uns aux autres par un lien musical très serré, forment une superbe entrée en action.

Le deuxième acte est, avec le quatrième, un des sommets de l'œuvre. Il comprend trois épisodes : l'invocation des prêtres d'Odin et la préparation des guerriers aux épreuves qu'ils devront subir pour délivrer Brunehild; en second lieu, la lutte de Sigurd contre les elfes, kobolds et Valkyries; puis le sommeil de la Valkyrie et son réveil sous l'épée victorieuse de Sigurd. Ces tableaux sont, tous les trois, également bien traités. Autant l'invocation des prêtres et du peuple a de grandeur sinistre, autant l'entrée des guerriers a de violence impétueuse, autant Sigurd montre de tendresse en invoquant le souvenir d'Hilda au moment du danger. Ce combat du héros contre les esprits amène un morceau d'un fantastique achevé, tel qu'en aurait écrit un Weber ou un Berlioz. Enfin, le sommeil et le

réveil de Brunehild forment une page unanimement applaudie à Paris chaque fois qu'on l'a chantée au Conservatoire, au Cirque d'hiver, un peu partout enfin, sauf à l'Opéra.

Le troisième acte ouvre par un charmant chœur d'esprits appelant Gunther dans le jardin enchanté où Sigurd va lui livrer sa conquête; il lui rappelle sa promesse et lui abandonne Brunehild. Entre la Valkyrie et Gunther se déroule un dialogue exquis et qu'on aurait dû mieux mettre en valeur en le débarrassant des scènes qui précèdent et qui suivent entre Hilda et sa nourrice Uta. Le tableau qui suit, où se célèbrent les deux mariages, me plaît sensiblement moins. A côté de jolis chœurs, le chant vulgairement joyeux de Hagen me choque, outre qu'il reparaît trop souvent. Le petit pas guerrier me déplaît également, non pour la musique, que j'ai goûtée au concert, mais pour la danse elle-même : on n'a que faire de danse en pareil ouvrage et sur un tel sujet.

Le quatrième acte, en revanche, est admirable et complet. Depuis le gracieux chœur de femmes à la fontaine où règne un parfum d'Euripide et de Racine, — ceux qui se croient les plus lettrés n'en ont rien soupçonné, — depuis le monologue pathétique de Brunehild et sa superbe scène avec Hilda, jusqu'à l'enivrant duo d'amour entre Brunehild et Sigurd, avec cette délicieuse phrase à la fontaine où la flûte grave entoure et soutient si bien la voix ; jusqu'au cri de la Valkyrie regrettant son sommeil éternel et mourant du coup qui

frappe Sigurd : tout cet acte est d'un souffle et d'une haute inspiration.

Pour cette œuvre, toute de conviction, de conscience, et si différente, rien que par là, de tant d'œuvres contemporaines, l'auteur a heureusement rencontré à Bruxelles des artistes sincères et zélés, comme il n'en aurait sûrement pas eu à Paris, avant tout Mme Caron, une Brunehild aussi remarquable par sa voix pénétrante et sa déclamation si nette que par le jeu tragique et la beauté des attitudes. Mme Bosman lui donne dignement la réplique dans Hilda. M. Jourdain fait un excellent Sigurd, MM. Devriès et Gresse ont droit à des éloges dans Gunther et Hagen, et M. Renaud tient bien le rôle important du grand prêtre. Enfin MM. Calabresi et Stoumon, victorieux sur toute la ligne, ont monté cet opéra avec une mise en scène et des changements à vue humiliants pour l'Opéra de Paris : M. Vaucorbeil s'était bien gardé d'y aller voir.

M. Reyer écrivait un jour, à propos de *Françoise de Rimini*, je crois, et des exigences de M. Lassalle : « Ah ! le beau jour que celui où un compositeur sûr de trouver des interprètes dociles pour l'œuvre qu'il aura sérieusement comprise et longuement élaborée pourra se dire : telle je l'ai conçue, telle je l'ai écrite et telle on l'exécutera. Ce jour-là viendra-t-il jamais ? Quant à moi, je suis fermement résolu à l'attendre. Et je l'attendrai. » Il a fait comme il avait dit — et s'en voit récompensé.

III

SIGURD A PARIS

Juin 1885.

Aurait-on jamais cru que *Sigurd* arriverait à l'Opéra, depuis le temps qu'on en parlait, et qu'on l'écartait? Les directeurs, à mesure qu'ils se remplaçaient, ne semblaient rien avoir de plus pressé que d'éloigner un compositeur avec lequel on ne marchait pas tranquillement dans les sentiers battus. Songez donc! un artiste qui ne croit pas l'opéra irrémédiablement voué aux formules anciennes, un musicien français qui s'inspire avant tout de Weber et de Berlioz, qui ne fait pas fi non plus de Richard Wagner; un compositeur dramatique qui tient au drame et qui écrit toute une partition sans arioso ni cabalette, qui se refuse à faire aucune concession aux chanteurs et les force de chanter simplement ce qu'il a écrit; un membre de l'Institut qui prétend donner un opéra sans chœur de pages, sans grand ballet, sans valse et sans *pizzicati* que les pianistes, gens du monde, iraient colporter après dans les salons! Il y avait là de quoi faire frémir les directeurs les plus audacieux, les plus épris de tentatives nouvelles et les mieux informés de la révolution qui s'opère actuellement dans l'art musical. Et je ne sais, en vérité, lequel frémit le plus, de M. Perrin, artiste peintre, de M. Halanzier, commerçant notable, ou du musicien de chambre Vaucorbeil.

C'est seulement vers 1868 — soit six ou sept

années après le succès révélateur de *la Statue*, — que les journaux commencèrent à parler de *Sigurd* et à donner des distributions de fantaisie pour le cas où M. Émile Perrin, alors directeur de l'Opéra, aurait voulu le jouer; mais celui-ci, avec sa haute intelligence et son flair si juste, éconduisit poliment le compositeur qui n'était pas encore membre de l'Institut et dont il n'avait pas à solliciter la voix pour devenir lui-même académicien libre. Et d'ailleurs, qu'aurait-il eu besoin de briguer? Ses mérites exceptionnels de peintre et ses grandes connaissances théâtrales ne lui suffisaient-ils pas? Quand M. Vaucorbeil, qui prisait fort l'homme et l'artiste en Reyer, prit la direction de l'Opéra, l'auteur eut un court moment d'espoir. M. Legouvé, qui sait lire alors que, nous tous, nous savons tout au plus épeler, accepta de lire le poème de *Sigurd* devant un aréopage composé de M. Vaucorbeil, de M. Regnier, son conseil, de M. Mayer, régisseur général, etc. L'aimable académicien lut ce poème héroïque et barbare ainsi qu'il aurait fait d'une fable de Florian, — preuve qu'il comprenait ce poème autrement que quiconque, — et sans plus s'inquiéter de la partition, dont on n'avait que faire, on décida que pareil sujet était inacceptable à Paris, qu'il ne fallait pas de féerie, encore moins de légende à l'Opéra.

Si l'on en avait cru ces juges éclairés, tous versés dans les choses littéraires et artistiques, les légendes héroïques ou chevaleresques, acceptables en d'autres pays, ne seraient bonnes, chez

nous, qu'à être parodiées en bouffonneries, pour provoquer le rire et dilater la rate des gens du monde au sortir d'un copieux dîner. Tout cela, bien entendu, fut dit en termes choisis, avec force circonlocutions mielleuses auxquelles des gens moins entiers que M. Reyer se seraient laissé prendre. Avec un homme de ce caractère, mieux valait la franchise ignorante et bourrue de M. Halanzier qui, lorsqu'on lui avait parlé de *Sigurd*, avait demandé ce que c'était que ce cadet-là et s'était récrié au seul vu des noms. Sigurd, Gunther, Hagen, Hilda, quels mots rauques et barbares, et comment offrir au public si délicat de l'Académie de musique et de danse un ouvrage affublé de pareils noms? « Brunehild, Hagen, Hilda, quels sacrés noms! bougonnait-il. Hilda, Hilda! passe encore si c'était Bilda, ce serait plus doux! — Est-ce que je vous appelle Balanzier? » riposta Reyer. Et tous les deux demeurèrent bons amis — sans plus jamais reparler de *Sigurd*.

Entre temps, *Sigurd* avait commencé son tour de France et de l'étranger par les concerts, et les vrais amateurs l'appréciaient de plus en plus, à mesure qu'ils en réentendaient d'importants fragments chez MM. Colonne ou Pasdeloup, voire au Conservatoire. Et tous les gens qui ne connaissaient pas le dessous des cartes se demandaient naïvement comment un opéra renfermant d'aussi belles pages que le réveil de Brunehild sous l'épée de Sigurd et que la scène entre Brunehild et Gunther, pouvait demeurer à l'écart

Mais j'ai aimé chez une fille inno-
cente

tandis qu'on exécutait tant d'œuvres incolores et fades, signées de noms en faveur, c'est vrai, qu'on accueillait de bravos polis le premier soir, c'est encore exact, mais dont la faiblesse et la vieillerie éclataient vite aux yeux de tous. Ces gens naïfs ne se doutaient pas que c'était précisément tous ces demi-talents et ces faux génies qui, par une entente instinctive, s'efforçaient de tenir M. Reyer éloigné de la scène, ainsi qu'ils en avaient autrefois exilé Berlioz, et cela sans ligue ouverte et préméditée, mais par ce mouvement naturel qui pousse tous les médiocres et les habiles à s'unir contre les œuvres de conscience et de force qui feraient bientôt rentrer dans l'ombre, si on les connaissait, leurs productions étiolées et sans nerf. Et par le fait, on aurait réussi de la sorte à tenir toujours *Sigurd* sous le boisseau, si Bruxelles ne lui avait fait accueil l'année dernière avec l'éclatant succès que l'on sait, si Lyon n'avait confirmé ce grand succès cette année même, et si les nouveaux directeurs de l'Opéra, engageant trois des meilleurs sujets de Bruxelles qui avaient précisément joué *Sigurd*, n'avaient eu l'idée de monter cet opéra pour les faire débuter tous les trois d'un coup. Double aubaine, en vérité, puisqu'ils acquièrent ainsi de bons artistes, dont une femme hors ligne, et qu'ils ont l'honneur de produire à Paris la partition la plus personnelle et la plus forte qu'ait écrite un compositeur français depuis Berlioz.

L'auditoire, étonné d'abord, mais non blessé comme il l'aurait été autrefois, par cette suite de

scènes où l'on ne distingue pas de morceau nettement défini, s'est senti captivé, subjugué par ce beau deuxième acte qui comprend l'invocation des prêtres et du peuple à Freïa, l'arrivée des chevaliers qui veulent tenter de délivrer la Valkyrie, le combat de Sigurd contre les nixes, kobolds et Valkyries, sa victoire, et le réveil de Brunehild sous son glaive invincible. Tout cet acte a produit un effet irrésistible et décidé du plus franc succès. Et pensez qu'il faut attendre au troisième acte pour trouver un duo véritable, celui de Brunehild avec Gunther, le drame ne comportant jusque-là que de courtes scènes à deux ou trois voix! D'ailleurs, ce duo est tout à fait charmant, surtout dans sa première partie, après les délicieux appels des esprits attirant Gunther auprès de Brunehild; moins exquis pourtant que le duo de la Fontaine, au quatrième acte, entre Brunehild et Sigurd, car cette dernière page est une inspiration adorable et d'un charme accompli.

D'ailleurs, tout le quatrième acte est d'ordre égal au triple point de vue de la richesse mélodique, du travail d'orchestre et de l'appropriation de la musique aux situations. Le joli chœur des femmes à la fontaine, la scène où Brunehild, seule et désespérée, lutte en vain contre l'amour de Sigurd qui l'envahit, la scène où Hilda, fière d'être enfin l'épouse de Sigurd, vient torturer Brunehild et lui révèle que Sigurd ne l'aimait pas, puisqu'il l'a livrée à Gunther, pour l'obtenir, elle, Hilda, sont des pages d'un mérite supérieur, qui peuvent paraître un peu longues à première

vue et qui ne le sont pas, car elles suivent à merveille les divers sentiments qui agitent les deux rivales. Arrive alors le délicieux duo entre Brunehild et Sigurd qui ravit le public et le tient sous le charme jusqu'à la mort si touchante de Brunehild, expirant au moment même où le traître Hagen frappe Sigurd de son poignard. Les donneurs de conseils diront peut-être à M. Reyer de raccourcir le début de cet acte afin d'arriver plus vite au duo capital. Et tout autre compositeur, qui n'aurait écrit qu'une succession d'airs et de morceaux, consentirait sans peine, au risque de réduire l'acte à un seul morceau, — cela s'est vu plus d'une fois; — mais lui rira des conseilleurs, car il estime avec raison que les pages qui précèdent font partie inhérente du drame aussi bien que ce duo, qu'elles l'amènent et sont, au seul point de vue de la fusion de la musique avec le drame, aussi justement conçues et traitées que ce duo même : il n'y a donc rien à couper, rien à retrancher. Que si les directeurs veulent à tout prix mutiler cet acte, eh bien ! qu'il leur demande en revanche un peu plus de fumée et de vapeur d'eau! La féerie avant tout à l'Opéra. M. Vaucorbeil pensait le contraire, et M. Vaucorbeil avait tort : les faits l'ont bien prouvé.

J'ai l'air de plaisanter. Et cependant, qui sait si ce n'est pas ce tableau saisissant de la mer de feu entourant Brunehild endormie, effet de décoration importé d'Angleterre et obtenu par de la simple vapeur d'eau colorée en rouge, qui fera courir tout Paris et assurera le succès musical de

Sigurd? Peu importe, après tout, ce qui décidera le public à retrouver le chemin de l'Opéra, s'il y va d'abord pour un nouvel effet décoratif et si, n'étant venu que pour le plaisir des yeux, il arrive à goûter cette belle partition et surtout à comprendre que le quatrième acte, en son entier, est un des meilleurs et des plus complets qu'un compositeur moderne ait écrits. Cet acte et le deuxième suffiraient grandement à classer cet ouvrage hors de pair; mais le premier acte est aussi d'une allure vraiment chevaleresque et le premier tableau du troisième acte est empreint d'une poésie fantastique exquise. Trois qualités maîtresses, je l'ai déjà dit, distinguent la partition de M. Reyer : d'abord, le charme et la saveur de l'idée musicale, absolument personnelle; ensuite, l'exacte appropriation de la musique à la parole, sans répétitions fastidieuses ni formules conventionnelles, au moins la plupart du temps; enfin et surtout la richesse et le coloris de cette orchestration qui découle directement de ses deux maîtres préférés, de Weber et de Berlioz, non sans quelques emprunts à Wagner.

Et quand je dis : emprunts, le mot n'est pas exact, car ici non plus qu'ailleurs avec M. Reyer, il n'est trace de copie servile, et le musicien français a su demeurer lui-même en s'inspirant, par échappées, du maître allemand. Quant à l'identité du sujet traité en même temps par Richard Wagner et par M. Reyer, il ne saurait être question de plagiat, ni même de ressouvenir, pas plus pour le poème que pour la musique. Et ceux qui

profitent de ce que les *Nibelungen* ont vu le jour entre la conception et la représentation de *Sigurd* pour écraser ce dernier opéra sous le *Siegfried* de Richard Wagner prouvent simplement par là qu'ils ne connaissent rien de la tétralogie. En effet, exception faite pour la scène du réveil de Brunehild, ce n'est pas dans *Siegfried*, mais dans *le Crépuscule des Dieux*, que paraissent, sous d'autres noms, les principaux personnages de l'opéra français et qu'ils se meuvent dans des conditions forcément identiques. Les données essentielles du poème remis à M. Reyer en 1868 par MM. du Locle et A. Blau sont empruntées au *Nibelungen Nôt*, attribué à Heinrich von Offerdingen et dont Richard Wagner s'est inspiré dans sa tétralogie, mais en remontant aux sources des *Eddas* pour retrouver la légende dans sa fleur et l'adapter à sa propre conception. Or, en 1868, il y avait bien déjà quinze ans que Richard Wagner avait fait imprimer le poème de sa tétralogie, mais du diable si les librettistes français le soupçonnaient; et, par contre, quand Wagner fit représenter sa tétralogie, en 1876, il y avait déjà beau temps que la partition de *Sigurd* était écrite et prête à voir le jour. Donc, point de plagiat ni d'imitation possible en aucun sens.

A Paris, comme à Lyon, comme à Bruxelles, la victoire n'a pas été douteuse une minute et le succès de l'opéra s'est doublé de celui de sa principale interprète, Mme Rose Caron, qui s'est montrée chanteuse et tragédienne accomplie en Brunehild. Et maintenant que M. Reyer a vu

représenter son *Sigurd* à Paris sensiblement plus tôt qu'il ne l'espérait, — après vingt années d'attente, — il n'est que temps pour lui de se mettre à *Salammbô*. Toujours pour dans vingt ans d'ici.

IV

SALAMMBÔ A BRUXELLES

Février 1890.

Berlioz et Flaubert nourrissaient une égale animadversion contre le public, — ces éternels, ces grossiers imbéciles, comme ils disaient entre eux, — et si l'on peut douter que la grande admiration qu'ils affichaient l'un pour l'autre fût très sincère et très réfléchie, au moins faut-il avouer que ces esprits chagrins, batailleurs et plus disposés à braver qu'à flagorner la foule, étaient bien de la même famille. Un jour Berlioz s'écriait, dans un article : « Avez-vous lu *Salammbô ?* » On ne s'aborde plus qu'avec cette question. Quant à moi, je ne l'ai encore lue que deux fois, mais je vais me mettre à l'étudier... J'entends d'ici de bonnes âmes, de braves bourgeois me crier : « Oh ! « sans doute, vous devez aimer cela, *vous!* » Parce que c'est horrible, n'est-ce pas ? Non, je l'aime parce que c'est beau... ». Plus tard, Flaubert écrivait dans une lettre : « On a joué trois fois *la Damnation de Faust*, qui n'a eu du vivant de mon ami Berlioz aucun succès, et maintenant le public, l'éternel imbécile nommé *On*, reconnaît, proclame, braille que c'est un homme de génie. Et

le bourgeois n'en sera pas plus modeste à la prochaine occasion ! » Et tous les deux, pour moi, étaient bien moins frappés de l'excellence réciproque de leurs créations que de la similitude de leur tempérament, de leur violente antipathie pour les futilités changeantes de la mode, de leur révolte incessante contre la domination et les préférences d'un juge impersonnel et tout-puissant, qui fait le succès parce qu'il détient l'argent : le public. D'eux-mêmes et sans parole échangée, ils étaient alliés, d'abord parce qu'ils ne pouvaient se nuire en aucune façon chacun sur son domaine propre, et puis parce qu'ils avaient une haine commune, celle du bourgeois ; un culte exclusif, celui de l'art pur.

Reyer est bien de la même lignée qu'eux, lui qui n'a jamais rien sacrifié de ses convictions pour obtenir un succès plus rapide ou plus retentissant, lui qui s'est toujours garé des moindres concessions aux goûts mobiles de la foule et dont le dédain pour les banalités attrayantes et les préciosités mièvres qui ravissent de prétendus connaisseurs va croissant de jour en jour. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il se soit épris du sujet de *Salammbô*, et qu'après avoir obtenu de Flaubert le droit absolu de le mettre en musique, il ait vivement éconduit les téméraires qui, le voyant tarder à se mettre au travail, venaient lui demander de leur céder un précieux privilège et rêvaient, les plaisantes gens, de traduire et travestir *Salammbô* en ariosos de concert, en ronds de jambes ou refrains d'opérette. Opéra, bouf-

fonnerie ou ballet, c'était tout un aux yeux de Reyer. Il avait en quelque sorte la garde musicale d'un chef-d'œuvre et ne s'en serait jamais départi, eût-il dû ne jamais profiter lui-même d'un droit accordé par l'amitié. Il projetait de traiter ce sujet antique en tragédie lyrique, et nul ne savait mieux que lui comment répondre aux intentions de Flaubert, car nul, parmi les compositeurs vivants, n'était plus disposé à mécontenter le public, s'il était nécessaire, à braver les critiques de juges ou prévenus ou mal disposés, s'il fallait que sa traduction musicale subît les mêmes avanies, les mêmes railleries, les mêmes charges que le roman avait déjà supportées à l'origine. Le livre s'en était relevé quand même, et brillamment; la tragédie aussi saurait bien résister à ces assauts multipliés de l'envie et de la médiocrité que les œuvres vraiment belles et durables ont le privilège d'exaspérer.

Une tragédie lyrique à notre époque! Assurément, la chose est inattendue, et cependant elle s'est réalisée; une tragédie lyrique, bien entendu, qui n'a pas la froide ordonnance de celles de Gluck, mais qui en a le style sévère et l'instrumentation toujours simple et claire. Aussitôt que j'eus entendu un acte de *Salammbô*, il fut évident pour moi que l'auteur, réagissant plus que jamais contre les fadaises sentimentales et les élégances mondaines de l'opéra moderne, avait voulu surtout se rapprocher du modèle le plus parfait qui soit peut-être à ses yeux : Gluck. Mais s'il nourrit la plus vive admiration pour l'auteur d'*Alceste*,

M. Reyer cependant est bien de son temps. Il n'est demeuré étranger à aucun des progrès que l'art dramatique et musical a pu réaliser depuis un siècle, aussi bien pour l'orchestration que pour le mouvement scénique, et s'il demandait à Gluck sa déclamation si belle et ses clairs dessins d'orchestre, il se montrait plus audacieux, plus novateur qu'aucun autre compositeur français sous le rapport de la forme, et prouvait par là quelle admiration judicieuse il porte aux créations géniales de Richard Wagner. L'emploi fréquent et très expressif de thèmes caractéristiques n'est plus aujourd'hui une innovation notable dans la musique française, encore qu'ils jouent rarement un rôle aussi important que dans *Salammbô;* mais ce qui est tout à fait nouveau et frappant, c'est la façon dont toute la pièce se déroule, sans arrêts, sans reprises, sans aucun morceau de coupe déterminée, avec l'intention frappante chez l'auteur d'empêcher qu'on ne puisse morceler un seul de ses actes. De cette façon les scènes succèdent aux scènes et les répliques s'enchaînent aux répliques exactement comme le veut le mouvement général du drame, et nous n'y rencontrons pas plus d'airs que de duos, pas plus d'ariosos que de cavatines, rien, en un mot, qui se puisse détacher de l'ensemble et ne fasse pas corps avec l'acte entier.

Dans les passages mêmes où tout autre compositeur n'aurait pas manqué d'écrire de grands duos d'amour et de s'épandre en suaves cantilènes, M. Reyer, uniquement préoccupé de la vérité

scénique, a complètement proscrit les reprises, les ensembles ; chaque personnage chante exactement ce qu'il convient pour exprimer les sentiments qui l'animent, rien de plus. Jusque dans la grande scène de la tente, où Salammbô reconquiert le voile sacré de Tanit et se laisse aller entre les bras de Mâtho, le musicien a si bien entrecoupé de chants de guerre et d'appels belliqueux les religieuses extases de la jeune fille, les élans passionnés du chef révolté, que beaucoup de gens, surpris par cette hardiesse, étonnés de ne pas trouver là le vrai duo qu'ils attendaient depuis le lever du rideau, se sont récriés, disant que cette scène, écourtée, aurait dû avoir une bien autre importance. Au seul point de vue musical et pour le plaisir de l'oreille, peut-être l'auteur aurait-il pu s'accorder plus de place et développer à loisir les défaillances, les mystérieux désirs qui troublent le cœur de Salammbô, avant qu'elle se donne, affolée d'amour, à Mâtho ; mais qu'on examine attentivement cet épisode au seul point de vue dramatique, et l'on verra qu'il est traité avec une logique, une rigueur singulières. La scène est déjà de belles dimensions, encore qu'elle paraisse courte, justement parce qu'elle marche toujours et ne s'arrête jamais pour permettre aux deux chanteurs de marier leurs voix dans un suave *andante*, couronné d'un point d'orgue à grand tapage. Et, du reste, croyez bien que si M. Reyer, le juge le plus sévère qui soit pour lui-même, y trouve à reprendre, il la rallongera ; mais il n'y ajoutera

jamais, de cela vous pouvez être sûr, quelque élégant ensemble à deux voix comme il s'en trouve à profusion dans les œuvres de ce temps, qu'on les appelle *Esclarmonde* ou *Henri VIII*.

D'autres musiciens que M. Reyer auraient vu surtout dans *Salammbô* un prétexte à de piquantes fantaisies d'orchestre, et s'ils n'avaient su s'approprier la mystérieuse physionomie de la fille d'Hamilcar, ils se seraient rattrapés sur l'accessoire et nous auraient donné le change avec nombre de morceaux de cette musique chatoyante, qui pique et séduit l'oreille un moment, mais qui perd bien vite son agrément purement sensuel et dont il ne reste rien après la première impression passée. Il n'était pas homme à user de semblables subterfuges; il a abordé ce sujet périlleux de face et c'est à la figure principale du roman qu'il s'est attaqué, rejetant de parti pris le côté purement décoratif, le bric-à-brac musical, ne consentant à s'en occuper que lorsqu'il pouvait s'en servir pour donner plus de relief à l'héroïne. Ici l'auteur du poème et le compositeur, marchant d'accord, ont agi comme eût fait Flaubert, qui reconnaissait que dans son roman « le piédestal était trop grand pour la statue et qu'il aurait fallu cent pages de plus relatives à Salammbô seulement ». Les auteurs, en bâtissant leur tragédie lyrique, ont donc considéré surtout le personnage de Salammbô; dans l'impossibilité où ils étaient de transporter sur le théâtre et de rendre en musique les prodigieuses et splendides descriptions de Flaubert, ils n'ont tiré du roman

Cher ami

J'arrive de Bretagne et je pars pour Bruxelles dimanche – Auriez vous un instant demain vendredi pour que je vous dise la mienne – Je vous téléphonerai avant 2 heures. Amitiés

G. [illegible]

que les scènes où Salammbô joue un rôle et l'ont ainsi reportée au premier plan.

Mais c'est là fausser le roman, diront les esprits chagrins; car on ne nous montre qu'un côté de l'œuvre de Flaubert et non le plus éblouissant. C'est vrai, mais aucune de ses gigantesques évocations ne se pouvait réaliser sur les planches. Et d'ailleurs cette succession d'épisodes où l'on voit Salammbô intervenant au milieu de la révolte des esclaves, n'osant pas d'abord arracher le voile sacré au ravisseur qu'elle prend pour un dieu, s'apprêtant à reconquérir le palladium de Carthage et s'en emparant au prix de son honneur, puis mourant de honte et d'amour au moment où son puissant vainqueur Mâtho va être égorgé sur l'autel de Tanit; cette série d'épisodes, dis-je, forme une assez belle progression pour qu'on ne chicane pas trop les auteurs sur les magnifiques scènes, purement descriptives, qu'ils se sont vus forcés d'élaguer. Et puis, du moment que Flaubert approuvait, désirait presque une adaptation semblable, à quoi bon tant crier au sacrilège? A l'heure où nous sommes, il nous est impossible de voir dans la *Salammbô* du théâtre autre chose qu'une transfiguration très imparfaite de celle du livre; mais peut-être un jour la prendra-t-on simplement pour le résumé lyrique qu'elle veut être et n'en sera-t-on plus choqué. Et tenez, combien de spectateurs, dites-moi, parmi ceux qui vont entendre à présent *Roméo et Juliette* ou *Rigoletto*, pensent à la tragédie de Shakespeare, au drame de Victor Hugo?

Le premier acte de *Salammbô*, sur lequel il m'a paru qu'on glissait trop vite, est tout à fait remarquable et par le mouvement général et par la variété des épisodes qui s'enchaînent sans soudure apparente. L'orgie et la révolte des mercenaires donnent lieu à une scène très animée, très vivante, où se détachent le dialogue amical de Narr-Havas et Mâtho sur un motif fugué, et la plainte des esclaves enfermés dans l'ergastule. L'apparition de Salammbô sur les marches du temple, annoncée par un chant religieux que soutiennent les altos, les violoncelles et l'harmonie, est tout à fait saisissante, et la belle phrase que chante Narr-Havas pour rassurer la jeune fille est d'une largeur superbe; mais je préfère peut-être encore le sombre dialogue de Spendius et de Mâtho, d'une sobriété et d'une vigueur rares. Trois épisodes se succèdent dans le deuxième acte : une fête religieuse dans le temple de Tanit, du caractère le plus poétique avec ses psalmodies chorales, ses théories sacrées et la belle imploration du grand prêtre; l'entrevue entre Schahabarim et Salammbô qui confie au grand prêtre ses anxiétés douloureuses, et enfin la grande scène où Mâtho apparaît à Salammbô couvert du voile divin qu'il vient de dérober. Ces trois scènes sont toutes également belles et l'inspiration du musicien s'y épanche en des chants d'une poésie adorable auxquels les sons graves et moelleux de ses instruments préférés : le cor, l'alto, la clarinette, ajoutent un charme des plus pénétrants; ce sont trois chefs-d'œuvre en un seul.

Au tableau du Conseil des Anciens qui ouvre le troisième acte et qui est d'une ampleur superbe avec les magnifiques récits d'Hamilcar et ces chœurs à la Gluck succède une délicieuse inspiration, la rêverie de Salammbô se préparant à aller conquérir le Zaïmph et regardant s'envoler les colombes qu'elle ne doit plus revoir : la scène de la toilette comprend déjà des détails gracieux, mais cette rêverie est tellement jolie qu'on n'a plus d'oreilles que pour elle. Au quatrième acte, après la scène ou duo de la Tente dont j'ai déjà longuement parlé, il faut applaudir de très beaux récits dans le tableau du champ de bataille, lorsque Hamilcar, victorieux par la faute de sa fille, envoie tous les mercenaires au supplice et réserve le seul Mâtho pour être immolé sur l'autel de Tanit, tandis que Narr-Havas épousera Salammbô. Le dernier acte est fort court et débute par une grande marche où M. Reyer, qui ne sait pas écrire, à ce que disent certains savants, a combiné trois thèmes essentiels de la façon la plus habile et la plus brillante. Au moment même du sacrifice, à l'instant où Salammbô se plonge dans le cœur le couteau dont elle devait frapper Mâtho, l'orchestre fait entendre les motifs significatifs du drame, et cette scène où plus d'un compositeur aurait fait pousser des cris déchirants à ses personnages se termine au milieu de la consternation générale et d'une sainte horreur.

J'ai voulu expliquer le caractère général de cet important ouvrage, plutôt que d'énumérer une série de phrases mélodiques qui n'auraient

rien signifié pour mes lecteurs; aurai-je réussi toutefois à marquer tout l'intérêt qui s'attache à cette partition et par quels côtés *Salammbô* diffère absolument des productions courantes de la musique actuelle? Que maintenant elle nous soit offerte à Paris, qu'elle y revienne avec Mme Caron qui fait une Salammbô idéale, au regard tragique, aux attitudes élégantes, avec MM. Sellier, Renaud et Vergnet, tous trois solides et vaillants dans les rôles de Mâtho, d'Hamilcar, de Schahabarim, et les amis de l'art auront lieu d'être satisfaits; car on a beau dire, il est plus facile d'aller se faire jouer à Bruxelles que d'en revenir, et parmi tant d'ouvrages que divers compositeurs français : Massenet, Godard, les Hillemacher et Chabrier, ont portés à la Monnaie avec l'espoir de rentrer en triomphateurs dans leur pays, un seul a pu forcer les portes de l'Opéra de Paris : c'est *Sigurd*. Et le second, si l'irascible auteur ne le défend, ce sera *Salammbô*.

JOHANNES BRAHMS

I

SA MUSIQUE DE CHAMBRE. LE JUGEMENT DE SCHUMANN

Juillet 1874.

Sur la fin d'octobre 1853, Schumann écrivait à son ami Strackergan, un jeune officier, grand amateur de musique : « Nous avons aussi (avec Joachim), en ce moment, à Dusseldorf, un jeune homme de Hambourg, nommé Johannes Brahms, d'un talent si puissant et si original, qu'il me semble dépasser de beaucoup tous les jeunes artistes de ce temps-ci. Ses œuvres si remarquables, principalement ses mélodies, ne tarderont sans doute pas à parvenir jusqu'à vous. » Au commencement de l'année suivante, il annonçait encore à son ami qu'il se préparait à faire une petite excursion en Hanovre, où l'on devait exécuter *le Paradis et la Péri*, puis il ajoutait : « Nous y trouverons Joachim et Brahms, deux garçons de génie. »

De ces deux artistes, l'un est devenu le grand violoniste célèbre par toute l'Europe et qui a obtenu, il y a déjà huit ans, un triomphe quatre fois répété aux Concerts populaires. L'autre, qui avait pour assurer sa réputation le secours cependant si efficace d'une rare virtuosité sur le piano,

est encore peu connu chez nous ; mais il est déjà célèbre en Allemagne, et son renom commence à s'étendre hors de son pays.

Johannes Brahms est né à Altona le 7 mars 1833. Il avait donc vingt ans lorsque, passant à Dusseldorf, il excita, nous savons à quel point, l'intérêt de Schumann qui le prit sous son patronage, le guida de ses conseils, en fit en un mot son disciple préféré. Brahms a confirmé les prévisions de son maître : il s'est déjà essayé dans tous les genres, sauf l'opéra, et il a produit dans chaque branche de l'art musical quelque œuvre remarquable où se révèle une personnalité puissante. L'on peut assurer, en effet, que si ce compositeur procède directement de Schumann, s'il admire profondément ses magnifiques créations, il ne se contente pas de le pasticher, et que, comme tout élève véritablement doué, il veut, non plus seulement imiter, mais créer à son tour.

On n'a encore exécuté en public à Paris que deux ou trois œuvres de lui. L'honneur de cette révélation revient à M. Lamoureux et à ses partenaires, MM. Mas, Colblain, etc., qui ont fait entendre le quatuor en *la majeur* (op. 26) pour piano et cordes, et le quintette en *fa mineur* (op. 34), pour les mêmes instruments, deux œuvres remarquables par la franchise de l'inspiration et par l'originalité de la facture. Les mêmes artistes ont aussi exécuté le grand sextuor en *si bémol*, le premier des deux sextuors que Brahms a écrits pour deux violons, deux altos et deux violoncelles.

Ces sextuors forment deux œuvres de haute

valeur, empreintes d'un grand sentiment poétique, et révèlent chez le musicien mieux qu'une extrême habileté de main, le don naturel, l'instinct très développé de la composition symphonique. Ces compositions méritent, à titre égal, le suffrage des vrais musiciens : il ne tient, du reste, qu'aux amateurs instrumentistes ou pianistes, de connaître ces belles créations et de les étudier avec l'attention qu'elles méritent, car elles sont publiées à Paris à la fois en partition et réduites pour piano à quatre mains. Cette réduction est d'autant meilleure qu'elle est de la façon même de l'auteur, qui a la louable habitude d'arranger ainsi tous ses ouvrages écrits originairement pour instruments, voix ou orchestre.

D'autre part, il a été aussi publié une sonate pour piano seul en *ut majeur* — c'est l'op. 1 de l'auteur, qui l'a dédiée à son ami Joachim — et une seconde ne tardera pas à suivre. Cette première sonate est très difficile, comme le sont souvent les œuvres de début des musiciens qui veulent accumuler dans leur premier ouvrage toutes leurs idées et tout leur savoir ; la phrase musicale y est en général trop contournée et trop surchargée, mais on y rencontre de beaux élans de passion. Le *scherzo* est d'une fantaisie exquise, puis l'*andante,* composé d'après une ancienne chanson populaire, forme une page charmante, où la mélodie originale, simple et touchante, est habilement enserrée dans la trame du morceau [1].

1. La seconde sonate, en *fa dièze mineur,* dédiée à Mme Clara Schumann, est d'une puissance et d'une âpreté

Lorsque j'aurai cité quelques *lieder* d'une expression mélancolique, saisis au vol dans des soirées ou des concerts, et les brillantes danses hongroises à quatre mains, que j'ai entendu jouer par M. Delaborde et Mme Szarwady, j'en aurai fini, sauf erreur, avec les œuvres de Brahms qui ont été exécutées ou publiées à Paris. J'en connais d'autres encore et de grande importance : je vais passer en revue ces ouvrages entre lesquels les préférences de chacun pourraient varier, mais qui ont tous une valeur indiscutable.

C'est d'abord un recueil de valses à quatre mains et à quatre voix, intitulées *Chansons d'amour* (op. 52), qui sont d'une grâce et d'une tendresse exquises : ces jolies valses sont certainement appelées à un très vif succès dès qu'un éditeur prendra l'initiative de les répandre en France [1]. Les variations pour piano à quatre mains sur un thème de Schumann (op. 23) sont aussi ingénieuses que piquantes et dénotent une grande richesse d'imagination chez le musicien, qui a dédié ce morceau à la fille de son maître, Mlle Julie Schumann. Voici encore des valses à quatre mains (op. 39) qui se distinguent, celles-ci, par une grâce sémillante, celles-là par une rare

superbes ; l'*andante* est bâti sur une phrase pleine de grandeur, et le *scherzo*, surtout dans le *trio*, est d'une rare originalité. Malheureusement cette sonate, comme la première, est d'une difficulté rare et seulement abordable aux pianistes de première force : obstacle insurmontable à sa diffusion.

1. Elles ont été publiées depuis lors par l'éditeur Brandus.

noblesse, d'autres enfin par leur caractère sentimental.

J'arrive aux œuvres pour orchestre. La *Sérénade* (en *ré majeur*, op. 11) ne comprend pas moins de six morceaux, dont quelques-uns, il est vrai, sont assez courts. Le premier forme une jolie fantaisie, pleine de curieuses combinaisons de rythmes et d'instruments, le *scherzo* est écrit dans la forme classique la plus pure, tandis que l'*adagio* est d'une coupe toute nouvelle et affecte une belle allure romantique; les deux menuets qui suivent se distinguent surtout par leur simplicité mélodique et leur grâce naïve, mais le rondo final me paraît sensiblement inférieur aux pages précédentes [1]. Le *Requiem allemand* (op. 45), ainsi nommé parce qu'il est composé sur une paraphrase allemande du texte latin, est écrit pour soli, chœurs, instruments à cordes et orgue *ad libitum*. Cet ouvrage, empreint à la fois d'un grand sentiment religieux et d'un beau caractère, tour à tour sévère et passionné, reste, jusqu'à ce jour, la principale création de Brahms et forme une œuvre de toute beauté.

C'est grâce à cette partition, exécutée d'abord

1. La seconde *Sérénade,* en *la majeur* (pour instruments à vent, altos, violoncelles et contrebasses), est peut-être encore plus originale. Elle débute par un morceau d'un balancement délicieux et renferme un *adagio* de grand caractère. Le *scherzo* est d'une légèreté féerique, et le menuet, tout à fait charmant, renferme un *trio* d'une rêverie adorable. Enfin, le finale a beaucoup de verve et de gaieté. Voilà, d'un bout à l'autre, une composition de premier ordre.

avec un succès croissant dans les principales villes d'Allemagne, que le renom du compositeur commence à se répandre à l'étranger et sera sans doute affermi bientôt dans le monde musical. Je puis même assurer que M. Pasdeloup, qui connaît et apprécie le mérite du compositeur, avait eu l'idée d'exécuter cette belle œuvre à son dernier concert spirituel. Je ne sais quelles considérations l'ont empêché de mettre ce projet à exécution ; mais il faut espérer que c'est seulement partie remise : il appartient à M. Pasdeloup d'exécuter le premier à Paris une grande composition à orchestre de Brahms. Jusqu'à présent, les auditions données à Paris de ses œuvres, bien qu'ayant pleinement réussi, ont eu lieu en trop petit comité pour avoir le moindre retentissement, et si nous tardons encore, le nom de ce compositeur sera déjà célèbre dans tous les pays que nous ne connaîtrons pas une seule de ses œuvres capitales.

Je ne saurais mieux terminer cette brève étude sur Brahms qu'en traduisant un article chaleureux et poétique que Schumann lui a consacré. Ce morceau, intitulé : *Voies nouvelles*, est le dernier que le grand musicien ait livré au public ; il parut en octobre 1853, dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, mais ne figura que dans la seconde édition de ses *Écrits complets,* publiée à Leipzig en 1871.

J'ai consacré dix ans à faire de la critique, et il y a aussi dix années que j'ai cessé de me produire sur ce terrain fécond en observations. Parfois cependant, tout absorbé que je fusse par une fièvre de produc-

Hochverehrte
gnädige Frau,

Wenn meine
Blumenstücke das Glück
haben Ihnen zu ge-
fallen, so ist das ja
Alles was ich wünschen
kann! Ich bin auch
schließlich ganz, um

durch kleinen Wunsch
Ihnen etwas die Lieder
zu verderben u. so
gönnen Sie mir die
Freude, auch in einem
Liedchen durch Ihren
Vortrag überraschen
zu lassen.

In ausgezeichneter Hochachtung
ergeben
J. Brahms.

tion toujours plus intense, je me suis senti des velléités de reprendre la plume; car plus d'un talent nouveau et original s'est manifesté, et un renouvellement d'énergie a paru s'annoncer dans la musique, ainsi qu'en témoignent les noms de plusieurs brillants musiciens tout à fait contemporains, bien que leurs ouvrages ne soient encore connus que d'un cercle restreint [1]. Ma conviction était que, dans ces conjonctures, il pouvait et devait subitement se révéler un homme qui, marchant sur les traces de ces élus, et profitant des progrès réalisés par eux, serait appelé à donner à notre époque sa plus haute expression idéale; un homme qui ne gravirait pas une à une les marches du trône, mais qui, au contraire, pareil à Minerve, sortirait tout cuirassé de la tête de Jupiter.

Cet homme s'est rencontré dans la personne d'un jeune artiste, au berceau duquel ont veillé les Grâces et les Héros. Il a nom Johannes Brahms; il nous est arrivé de Hambourg où, dans une obscurité modeste, mais sous l'œil d'un maître excellent et suggestif, Ed. Marxsen, il a composé sans relâche, et acquis une connaissance approfondie de tous les secrets de son art. Il m'avait été recommandé peu auparavant par un professeur honorablement connu. Il portait dans sa personne même tous les signes extérieurs qui font dire : Voilà un élu.

Il s'assit au piano et nous ouvrit des régions merveilleuses. Nous nous sommes sentis attirés dans un cercle magique qui allait toujours s'élargissant. Joint

1. Les artistes auxquels je fais allusion sont : Joseph Joachim, E. Naumann, L. Norman, W. Bargiel, T. Kirchner, J. Schæffer, A. Dietrich, sans omettre P. Wilsing, le profond compositeur religieux. Il conviendrait aussi de nommer, à titre de vaillants précurseurs : Niels Gade, F. Mangold, R. Franz, et H. Keller. *(Note de l'auteur.)*

à cela, un jeu tout à fait original, qui faisait jaillir du clavier tout un orchestre de voix douloureusement triomphantes. Il y avait des sonates ou, pour mieux dire, des symphonies déguisées; des *lieder*, dont le sens intime apparaîtrait même sans le secours des paroles, bien qu'une profonde mélodie de chant y circule; quelques morceaux de piano, en général d'un caractère voilé et d'une forme pleine de séduction, puis des sonates pour piano et violon, des quatuors d'instruments à cordes; — toutes œuvres si différentes entre elles qu'elles paraissaient jaillir de sources diverses. Il semblait à la fin que ces torrents roulant dans tous les sens se confondissent en une cataracte que surmontait l'arc-en-ciel en signe d'alliance; les papillons se jouaient sur les rives et les rossignols accompagnaient de leurs chants le bruit des eaux bouillonnantes.

Le jour où cet enchanteur touchera de sa baguette le monde des masses puissantes, où le chœur et l'orchestre lui prêteront leurs forces, ce jour-là il sera donné à nos regards éblouis de pénétrer plus avant dans les arcanes du royaume des esprits. Puisse le plus haut des génies lui donner la force nécessaire pour accomplir ce présage, puisque un autre génie, celui de la modestie, réside déjà en lui. Ses contemporains le saluent dès son premier pas à travers le monde, où bien des blessures lui sont réservées sans doute, mais où l'attendent aussi des palmes et des lauriers! Qu'il soit le bienvenu, ce valeureux combattant!

Il se noue à chaque génération une alliance secrète entre les esprits de même famille. Vous tous qui en faites partie, serrez les rangs avec énergie, afin que la vérité de l'art brille toujours dans une lumière plus vive, répandant partout la joie et la bénédiction.

On peut juger, par la chaleur de cet éloge, de l'affection que Schumann portait à son élève et de l'importance qu'il attachait à ses créations. Il alla un jour jusqu'à le qualifier de : Mozart du XIXe siècle. Cette parole, qui avait une grande portée dans la bouche d'un aussi ardent admirateur de Mozart que l'était Schumann, a valu à Brahms nombre de quolibets. Pareille exclamation, où se traduit bien la joie du maître se voyant revivre dans le disciple qu'il aime d'une affection presque paternelle, ne me semble pas prêter à rire; elle peut émouvoir au contraire, car l'imprévu de cette comparaison montre que ce n'était pas là une parole emphatique préparée à l'avance, mais un cri parti du cœur.

Schumann aimait donc Brahms autant qu'il l'admirait, et celui-ci lui a voué une reconnaissance inaltérable. L'année dernière, il fut, avec Joachim, le principal organisateur du magnifique festival qui eut lieu à Bonn, au mois d'août, en l'honneur de Schumann, pour élever un monument funéraire à l'auteur de *Manfred*. On voit que ces « deux garçons de génie » ont la mémoire du cœur et conservent pieusement le souvenir de leur maître et protecteur.

II

LE REQUIEM ALLEMAND

Mars 1875.

Si les amateurs qui suivent les concerts de musique de chambre et ceux qui se tiennent au

courant des œuvres publiées pour piano connaissaient et goûtaient un assez grand nombre des compositions de Johannes Brahms, aucune de ses œuvres pour orchestre n'avait été offerte au public avant le deuxième dimanche de l'année 1875. Ce jour-là, M. Pasdeloup, rompant un silence trop prolongé, fit jouer au Concert populaire quatre morceaux de la *Sérénade* en *ré majeur*, laquelle, pour être une œuvre de jeunesse de l'auteur, renferme pourtant des idées élégantes et se fait remarquer déjà par une instrumentation piquante et une mise en œuvre délicate. Il vient enfin de nous faire entendre presque en entier son *Requiem*.

Cette composition ne compte que sept années d'existence, et elle a déjà été applaudie jusqu'en Amérique. Entendue pour la première fois à Brême, en avril 1868, elle a été successivement exécutée à Bâle, à Zurich, à Rotterdam, à Londres, à Cincinnati, etc., et partout avec le plus franc succès. C'est même la brillante réussite de cette œuvre à Londres qui fit que les organisateurs du festival triennal de Birmingham demandèrent à l'auteur de composer l'ouvrage qui doit y être exécuté l'an prochain, comme le fut l'*Élie* de Mendelssohn au festival d'août 1846. Cette composition est dénommée habituellement *Requiem allemand*, parce qu'elle n'a pas été composée sur l'office même des Morts, mais sur une paraphrase allemande du texte des saintes Écritures. M. Pasdeloup a dû le faire traduire en vue de ses concerts et par un choix qui ne paraîtra

singulier qu'aux traducteurs jurés des œuvres allemandes, il s'est adressé à une femme, Mme Alfred Jaëll, la célèbre pianiste, qui s'est acquittée de cette tâche délicate avec goût, en ayant le bon esprit de préférer la simple prose, qui serre de plus près le texte original, aux vers qui le rendent souvent méconnaissable, à force de le condenser ou de le développer.

Sur sept morceaux que comprend le *Requiem*, M. Pasdeloup en a fait entendre cinq, ou, pour être rigoureusement exact, quatre et demi. En effet, outre les nos 4 et 7, rayés entièrement du programme, il a supprimé aussi le grand chœur avec solo de baryton qui forme le développement et la conclusion du troisième morceau. Malgré ces coupures regrettables, les fragments exécutés représentent bien les deux tiers de l'ouvrage, et cette audition est très suffisante pour donner une idée de l'inspiration et de la science orchestrale du compositeur, mais elle n'équivaut pas à une exécution intégrale pour qui ne peut pas combler ces lacunes par la lecture de la partition; car celui-là n'a pas une idée complète de l'ouvrage et de la pensée qui a présidé à sa conception. Or, s'il est toujours fâcheux de ne donner que des fragments d'une création de cette importance, cet inconvénient est surtout sensible lorsqu'il s'agit de proposer aux suffrages du public, de lui imposer presque, une œuvre étendue qui renferme de grandes beautés, mais qui est d'une compréhension assez difficile, et qu'il faut connaître en entier pour en apprécier les différentes

parties et les juger ensuite d'ensemble en pleine connaissance de cause.

Mais ces exigences artistiques se heurtent à la paresse d'esprit invincible de la majeure partie du public. Il est de règle presque absolue en France que toute partition se rattachant à la musique religieuse, oratorio, mystère ou drame, ne doit jamais être exécutée en entier, une fois passées les premières auditions, pendant lesquelles l'auteur est encore là pour défendre l'intégrité de son œuvre contre les coupures qu'on y voudrait pratiquer. Plus tard, c'est peut-être lui-même qui les provoquera pour captiver les bonnes grâces de la foule. Même à l'époque présente, où le public se porte en grand nombre à ces exécutions d'œuvres musicales de caractère religieux, et où cet empressement fait éclore de toutes parts de nouveaux drames sacrés ou prétendus tels, pas un seul de ces ouvrages ne s'exécute en entier, pas plus *la Passion* que *le Messie* et *Judas Macchabée*, pas plus *Élie* ou *les Saisons* que *l'Enfance du Christ*. Il a fallu donner satisfaction au public, même au détriment d'œuvres consacrées et entourées d'une admiration presque unanime, et il n'a consenti à applaudir qu'autant qu'on avait éliminé de ces partitions les morceaux qui auraient pu lui déplaire en lui semblant trop faciles, ou lui paraître trop compliqués et causer la moindre fatigue à son paresseux intellect. Comment donc espérer que M. Pasdeloup ferait pour Brahms ce que MM. Colonne et Lamoureux n'ont pu faire ni pour Hændel et Bach, ni pour

Berlioz, ce que lui-même n'a pu obtenir pour Mendelssohn, non plus que pour Haydn?

De puissantes raisons militaient cependant en faveur du maintien de chacun de ces morceaux. Le premier qui ait été supprimé, le dialogue du baryton avec le chœur, en *ré mineur*, suivi d'un grand ensemble en majeur, est construit sur le même dessin que la première moitié du morceau dont il forme le développement nécessaire. C'était donc découronner le troisième numéro que d'en enlever cette puissante péroraison, qui aurait été, il est vrai, d'une exécution périlleuse, mais nullement insurmontable. Le numéro 4 forme un chœur d'une onction charmante, une fervente invocation au Dieu d'Israël, qui aurait rallié, à coup sûr, tous les suffrages. En terminant sur la grande fugue qui clôt le sixième morceau, on a bien l'avantage de frapper plus vivement la foule, qui aime toujours les péroraisons amples et bruyantes; mais outre qu'on se prive du dernier morceau, qui n'est pas à dédaigner, on dérange l'ordonnance générale de l'œuvre. C'est à bon escient que le compositeur a voulu terminer son *Requiem*, comme il l'avait commencé, par un long *pianissimo;* et ce n'est pas sans intention qu'il reproduit, à la fin du dernier morceau, ce *decrescendo* prolongé et les mêmes dessins mélodiques et symphoniques par lesquels il avait terminé le morceau de début : or, en supprimant le numéro 7, il ne reste plus rien de cette disposition voulue par l'auteur.

Le premier morceau du *Requiem* débute par

une longue tenue des contrebasses et des bassons, sur laquelle les violoncelles divisés et les altos exposent une mélopée plaintive qui va descendant et se perdant dans les profondeurs de l'orchestre. C'est sur cette phrase, souvent répétée par les altos et les violoncelles, à l'exclusion absolue des violons, qu'est bâti ce début d'une expression sombre et pathétique; c'est encore ce dessin qui reparaîtra constamment sous la mélodie vocale, d'abord humble et suppliante sur les paroles : *Bienheureux sont les affligés*, puis tristement joyeuse et comme animée d'un rayon d'espérance, sur cette phrase qui revient à deux reprises : *Ceux qui sèment avec larmes moissonneront avec allégresse.* Les triolets pressés de l'orchestre prêtent un singulier élan à ce cri d'espoir, qui ne tarde pas à s'évanouir. Ce morceau, qui s'éteint sous de doux arpèges de harpe, exprime bien la douleur et l'accablement. Le suivant, qui est beaucoup plus développé, ne lui cède en rien. C'est d'abord une mélodie d'un accent douloureux, chantée par l'orchestre et par toutes les voix sauf les sopranos, après laquelle il faut citer la jolie phrase à deux voix : *Car l'herbe, hélas! sèche*, accompagnée tantôt par les violons, tantôt par l'harmonie, et aussi l'ensemble intermédiaire en *sol bémol : Soyez patients, mes bien-aimés*, d'une expression douce et consolante. La reprise du premier chant, ingénieusement reliée à cette phrase incidente, amène une fugue, à la fois noble et vigoureuse, qui forme la conclusion de ce morceau, durant lequel les timbales n'ont

cessé de scander en triolets le premier temps de chaque mesure. Le sujet de la fugue, proposé par les voix graves, se développe avec une aisance remarquable, mais il faut louer surtout le milieu de ce finale, où les voix de basses et les cuivres répondent aux autres voix soutenues par l'orchestre : tout ce passage est d'une belle sonorité, sans être le moins du monde violent ni brutal.

La première partie du nº 3 renferme une mélopée de baryton en *ré mineur* : *Dieu, enseigne-moi que ma vie n'est que vanité*, sur un roulement prolongé des timbales, coupé tantôt de *pizzicati* des cordes, tantôt d'appels des cuivres. Les chœurs y répondent, à trois reprises, par une mélodie douloureusement expressive; puis, après un long *diminuendo* de toutes les voix unies sur ces mots : *Et que je passe*, le morceau se termine sur un rappel éclatant par les cuivres de la mélodie caractéristique, qui va s'éteindre ensuite aux violons. L'air de soprano : *Vous qu'afflige la douleur*, me paraît être inférieur de mélodie et d'expression aux pages précédentes, bien que l'accompagnement et les répliques chorales en soient traités avec une grande recherche; mais ce dialogue complexe de l'orchestre et la fréquence des modulations rendent précisément ce morceau difficile à chanter pour le soliste. Le sixième numéro débute par un dialogue du baryton-solo et du chœur, où il faut remarquer la belle phrase : *La mort n'atteindra pas tout homme*, reprise par les voix avec les violons en sourdine; puis arrive un *allegro* en *sol mineur* : *Les trompettes reten-*

tiront, lequel amène inopinément une magnifique fugue en *ut majeur*, dans laquelle sont employées toutes les sonorités des voix et de l'orchestre, et qui couronne brillamment cette sixième partie.

Cette audition du *Requiem*, avec Mme Fursch-Madier à la voix vibrante et M. Lepers au chant correct, comme solistes, ne pourra que faire apprécier le beau talent d'un compositeur dont trop de personnes ignorent encore le nom et les œuvres. L'abondance et la distinction de l'inspiration, empreinte d'un grand sentiment religieux, sont égales, dans cet ouvrage, à la richesse de l'orchestration, à la science que montre le musicien pour construire et développer ses morceaux d'ensemble. Au caractère même de la mélodie, si vivement sentie, si intime, à la contexture orchestrale si riche et si serrée, comme aussi à une préférence marquée pour les tons sombres et le mode mineur, à ces nombreux dessins d'instruments mélangés à ceux des voix, à cette façon de scander un morceau entier de courts roulements de timbales, comme Schumann l'a fait si heureusement au début de la *Symphonie rhénane*, enfin, à cet emploi fréquent et prolongé des pédales, on reconnaît, à n'en pas douter, l'admirateur exclusif de Schumann, pénétré de ses pensées et nourri de ses œuvres. A voir quelle intuition naturelle et quelle science le guident dans ses combinaisons d'orchestre, on peut apprécier s'il a justifié l'enthousiaste et poétique prophétie par laquelle Schumann saluait la

venue du jeune musicien qu'il prévoyait devoir être son digne successeur.

III

SYMPHONIES EN RÉ MAJEUR ET MI MINEUR

Décembre 1884. — Janvier 1890.

L'activité créatrice de Brahms ne s'est pas ralentie en ces dernières années. Il a composé deux grandes ouvertures pour orchestre, un quintette pour instruments à cordes, une cantate de *Nanie*, d'après une poésie de Schiller, etc. Il paraît même avoir voulu composer toute une partition pour accompagner l'*Iphigénie* de Gœthe et s'être arrêté en chemin ; car il a publié sous des titres différents deux morceaux qui ont entre eux un rapport évident. Il a produit un *Chant des Parques*, d'une couleur superbe et d'un accent pénétrant, sur les paroles mêmes qu'Iphigénie se rappelle à la fin du quatrième acte de la tragédie de Gœthe : « Un vieux chant retentît à mes oreilles... Je l'avais oublié, dit-elle, et je m'en réjouissais... C'est le chant des Parques, celui qu'elles entonnèrent en frissonnant, lorsque Tantale tomba de son siège d'or. Elles compatirent aux maux de ce noble ami ; leur cœur était furieux, leur hymne terrible. Dans notre jeunesse, la nourrice nous l'apprenait, à mes frères et à moi, et je l'ai gravé dans mon souvenir : « Crains « les dieux — race mortelle, — ils tiennent la « puissance dans leurs mains éternelles : — et ils « peuvent l'employer — comme il leur plaît. »

Zu dem Ständchen, zu der Lerche! u.s.w. (Goethe)

Wien, Febr. 81.

Johannes Brahms.

Or, ce chant d'une si belle couleur antique reparaît brièvement dans l'*Ouverture tragique*, que Brahms a publiée aussi : il est donc évident que, dans sa pensée première, cette magnifique ouverture devait précéder *le Chant des Parques* et servir de préface instrumentale à la tragédie d'*Iphigénie*.

N'allez pas croire au moins que ce soit l'un ou l'autre de ces deux admirables morceaux que nous a offerts la Société des Concerts du Conservatoire, lorsqu'elle a voulu, cette année, inscrire une fois sur ses programmes le nom de Johannes Brahms. C'était déjà beaucoup pour elle que de secouer un peu sa torpeur habituelle et de rejouer une symphonie de lui, la deuxième, en *ré majeur*, qu'elle avait fait entendre il y a déjà quatre ans. D'ailleurs, tout le monde, ou peu s'en faut, avait oublié cette exécution antérieure, le public et aussi les critiques qui devraient, semble-t-il, se souvenir un peu mieux des œuvres qu'ils ont entendues et jugées. Or, pour cette symphonie, aucuns avaient complètement oublié qu'elle eût été déjà exécutée à Paris, aussi bien que d'autres œuvres également remarquables du même compositeur. Ils n'y prêtaient nulle attention précédemment, parce qu'il s'agissait de Brahms, et ils les traitent avec indulgence aujourd'hui, s'imaginant faire une découverte, uniquement parce qu'il s'agit de Brahms. Rien de plus simple et de moins embarrassant que la critique ainsi pratiquée — et rien de plus instructif pour le public.

Pour moi, qui n'ai pas cessé de signaler

M. Brahms comme étant le premier compositeur de l'époque actuelle, en dehors du théâtre, et qui n'ai jamais manqué de parler de ses différentes créations à mesure qu'elles étaient jouées ou simplement publiées à Paris, — je prêchais un peu dans le désert, je l'avoue, — il m'est tout à fait agréable de voir présentement apprécier avec cette faveur un musicien dont j'ai longtemps été le seul à parler avec insistance en mon beau pays. Pour cette symphonie, en particulier, j'aurais beau jeu à réimprimer ici ce que j'écrivais il y a quatre ans juste [1] ; il me suffira de répéter que c'est là une composition d'une élégance extrême et d'une richesse de mise en œuvre extraordinaire : aux deux premiers morceaux, un *allegro* d'une ondulation délicieuse et un *andante* du caractère le plus saisissant, succèdent un *scherzo*

1. Et pourquoi ne pas le reproduire, après tout ?

« La Société des Concerts, cette année, a exécuté pour la première fois la seconde symphonie de Brahms, celle en *ré majeur*, dont les deux premiers morceaux sont des créations de l'ordre le plus élevé et dont le délicieux *scherzo* fera pâmer d'aise le public — plus tard. Cette tentative presque audacieuse a été bien accueillie en somme et devrait encourager le comité à jouer la première symphonie du même auteur, qu'il écrivit à quarante ans passés. Combien peu de musiciens, même des mieux doués, savent attendre aussi longtemps avant d'oser se mesurer dans la symphonie avec Beethoven et Schumann ; mais aussi combien succombent dans une entreprise prématurée ! Au moins les symphonies de Brahms dureront-elles et marqueront-elles l'état de la musique symphonique à notre époque, après celles de Schumann. » (Décembre 1880.)

d'une grâce exquise et un finale d'une exubérance de vie prodigieuse. Il faut dire que l'exécution de cette remarquable symphonie — ainsi qu'il arrive souvent pour les œuvres nouvelles au Conservatoire — a été sensiblement meilleure au second concert : l'*andante*, notamment, rendu la première fois avec une hésitation visible, a mieux marché d'aplomb et repris ainsi toute sa valeur. Je demandais, en 1880, que la Société des Concerts, après cette symphonie, exécutât la première de l'auteur, écrite en pleine maturité de son beau talent : je demande aujourd'hui qu'on nous fasse entendre la troisième, écrite il y a deux ans, et sensiblement plus personnelle. Après tout, c'est peut-être bien là ce qui effraye et M. Deldevez et le comité.

Il a été publié dernièrement à Leipzig une courte étude analytique sur Brahms, étude signée de M. Hermann Deiters et qu'une dame de Marseille a traduite en français dans le courant de l'année dernière. La traduction de M^me^ H. Fr. a paru en petite brochure, à Paris, et j'en vais reproduire au moins le paragraphe où se trouve analysée la symphonie en *ré majeur*. Voici ce passage, écrit en un style où la poésie et la technique font assez bon ménage — autant que deux contraires peuvent se concilier :

« Comparée à cette symphonie (la première) qui mériterait d'être appelée héroïque, la *seconde symphonie* serait comme un conte de fées, à la trame délicate, à côté d'une grande épopée. Tout y respire un joyeux et paisible bien-être, une vie

calme, sans combats ni secousses, encore que les souhaits et les pressentiments s'y fassent quelquefois sentir. C'est frais et enjoué que retentit dès le début l'appel du cor, nous invitant au plaisir d'une façon si communicative que chacun se mêle à cette gaieté et entonne à son tour un chant joyeux. L'*adagio* en *si majeur* éveille en nous des sensations plus étranges; c'est d'abord une courte introduction, contenue dans un motif mélodique du violoncelle, puis un appel mystérieux et lointain des instruments à vent; la cantilène tremblante, en reprenant sans cesse, semble prêter l'oreille à ces accents. Dans ce morceau bizarre dont les beaux effets de sonorité et les rythmes variés sont empreints d'une teinte fantastique, nous croyons que le poète a voulu exprimer l'hésitation et le trouble ressentis à l'aspect d'une apparition étrange, qui cependant nous captive et nous séduit. L'esprit se détourne de cette vision pour rentrer dans la vie réelle; un aimable thème de valse champêtre l'attire vivement, encore que les deux intermèdes, variations libres sur le thème, causent un moment d'émotion et de trouble; le cœur reste oppressé et ne peut s'abandonner entièrement au charme. Ce n'est que dans le brillant finale que la joie de vivre s'empare de nouveau de lui avec toute sa plénitude. »

Et maintenant vous connaissez ces quatre morceaux aussi bien que si vous les aviez entendus.

* * *

La quatrième symphonie de Brahms, en *mi*

mineur, n'a pas réuni les suffrages des doctes abonnés du Conservatoire, toujours très disposés, comme on sait, à fêter les œuvres nouvelles et les maîtres étrangers; les journalistes ont généralement suivi ce mouvement et se sont fort étonnés que Schumann, il y a près de cinquante ans, ait pu tellement vanter le jeune Johannes Brahms, le qualifier de nouveau Mozart et trouver en lui un talent très puissant, très original et dépassant de beaucoup tous les jeunes artistes de ce temps. Schumann écrivait cela peu après 1850 et sa prédiction était juste autant que son admiration justifiée, car Brahms est considéré aujourd'hui, dans tous les pays allemands, comme le maître actuel de la symphonie. C'est absolument vrai, et Brahms, que les partisans de la musique classique opposent, en Allemagne, à Richard Wagner — concurrence et rivalité tout à fait saugrenues, à mon sens, puisqu'ils occupent chacun un domaine distinct et ne se peuvent faire aucun tort — Brahms, donc, quoi qu'en puissent penser les admirateurs exclusifs de Richard Wagner, est un des grands compositeurs de ce siècle et le seul qui ait su, depuis Schumann, s'élever aussi haut dans la symphonie pure, absolument le seul.

Ici, le Brahms auquel on accorde assez volontiers quelques éloges indulgents, le Brahms des *lieder* et de *Rinaldo*, des *Valses d'amour* et du *Requiem allemand*, n'est pas en jeu; c'est du Brahms auteur de symphonies que je veux uniquement parler, parce que c'est celui-là qu'on conteste le plus, qu'on nie même absolument, en

allant jusqu'à dire, ô suprême méconnaissance du génie! que Grieg et Raff lui sont de beaucoup supérieurs. Je ne veux même pas examiner si quelque autre de ses symphonies aurait pu plaire ou non davantage au public français; car les critiques qui célèbrent aujourd'hui sa deuxième symphonie, en *ré majeur*, par opposition à la dernière, oublient totalement que celle-là même a été exécutée à Paris, d'abord chez Pasdeloup, puis quatre fois au Conservatoire, et qu'ils en parlèrent alors avec un dédain pareil. Il me suffit que cette symphonie en *mi mineur* soit aussi neuve et renferme des pages aussi belles que l'*andante* et le finale pour que je m'incline et salue en son auteur un des maîtres de la musique actuelle et le premier dans l'art symphonique. Assurément, on reconnaît en Brahms l'influence directe de Schumann pour la sincérité et l'émotion de l'idée tout intime comme aussi à sa façon de traiter l'orchestre par familles d'instruments manœuvrant chacune en son entier : tous les bois ou toutes les cordes, ou tous les cuivres; mais il est beaucoup mieux qu'un reflet de son maître, et s'il n'a pas l'inspiration aussi riche, aussi douloureusement émue que l'auteur de *Manfred*, du moins est-il bien, sans aucun doute, et dans une nuance plus douce, un compositeur de génie. On le niera tant qu'on voudra, en France et même ailleurs : cela est.

Cette symphonie est d'ordre absolument supérieur, au moins dans deux de ses parties : l'*andante* et le finale. Le premier *allegro* est très

intéressant par la variété de ses rythmes, par l'entrecroisement de ses thèmes, et l'on y retrouve au plus haut degré le musicien sachant, comme Beethoven, bâtir tout un morceau sur un dessin presque insignifiant et dont les développements acquièrent une grandeur incomparable; mais c'est l'*andante moderato* surtout qui doit fixer notre attention. La mélodie initiale, exposée par les instruments de bois sur des *pizzicati* des cordes, et chantée après par les cors, dégage une mélancolie attrayante, et tout le morceau, qui se déroule sur les retours de ce thème avec des surprises d'harmonie extrêmement jolies, ne laisse pas un instant l'auditeur insensible ou même inattentif : c'est une page absolument parfaite. Il y a beaucoup de grâce piquante et de légèreté dans l'*allegro giocoso*, qui remplace le *scherzo* habituel et tourne un peu court, mais le finale (*allegro energico e passionato*) l'emporte beaucoup, à mon sens, et constitue un vrai morceau de maître. Il est empreint d'une originalité grande et, par la variété de ses épisodes, paraît procéder surtout du finale de la *Symphonie avec chœurs*. C'est d'abord une sorte de plainte pénétrante chantée par la flûte sur un *martellato* des violons, de l'effet le plus triste; les trombones interviennent bientôt en chantant à leur tour sur de courtes et poignantes répliques des instruments à cordes; puis, après cette introduction magistrale et d'un caractère tout à fait grandiose, arrive un *allegro* pathétique et comme entrecoupé de récits tragiques où les trombones sonnent de plus belle. Il

y a, dans toute cette page, un sentiment dramatique intense, une passion réfrénée et débordante, auxquels se reconnaît le génie — indubitablement.

Et dire que nombre de gens, amateurs, musiciens ou critiques, n'ont voulu voir dans cette belle symphonie qu'une œuvre estimable et froide, intéressante par la forme et la facture, mais entièrement dépourvue d'accent personnel et d'inspiration! Cela me confond de la part de personnes qui n'ont certainement nulle hostilité préconçue contre Brahms. Pour m'expliquer une pareille erreur, il me faut réfléchir que les symphonies de Beethoven et de Schumann, voire celles de Mendelssohn, ne furent pas mieux reçues lorsqu'elles s'offrirent aux amateurs de Paris, et vous savez ce qu'on en pense aujourd'hui. Or, voyez-vous, rien ne change en ce monde, et toute création supérieure, avant d'agréer au public, est obligée de passer par une période de défaveur, qui se prolongera d'autant plus longtemps que l'œuvre en litige aura plus de grandeur. Il se trouve encore à Paris des gens pour ne pas rendre hommage au grand génie de Schumann : quoi d'étonnant, dès lors, à ce qu'ils restent sourds aux belles créations de Brahms?

CAMILLE SAINT-SAENS

I

LE TIMBRE D'ARGENT

Février 1877.

Jamais opéra ne subit plus de transformations, ne rencontra plus d'entraves, ne fut essayé par plus de compositeurs et offert à plus de théâtres que ce malheureux *Timbre d'argent*. Il n'y a guère moins de vingt ans, en effet, que le livret fut confié à un musicien qui occupait alors une position en vue dans le monde musical et qui n'est plus connu aujourd'hui que comme gendre de Lesueur. M. Xavier Boisselot, car c'était lui, avait déjà écrit une bonne partie de l'ouvrage, lorsqu'on lui retira le poème pour le donner à un compositeur allant plus vite en besogne et plus lancé dans le mouvement musical que l'auteur bien oublié, hélas! de *Ne touchez pas à la Reine!* Est-ce M. Gounod, est-ce M. Litolff qui reçut ce poème des mains de M. Boisselot? Peu importe de savoir qui l'eut le premier, puisque tous deux, après s'y être essayés, y renoncèrent ou en furent dépouillés à leur tour au bénéfice d'un quatrième larron. Celui-ci était M. Camille Saint-Saëns, qui guignait depuis trop longtemps un poème d'opéra pour laisser échapper celui qui lui tombait du ciel.

M. Saint-Saëns porta d'abord l'ouvrage à M. Carvalho, qui le reçut d'enthousiasme, comme il en avait reçu tant d'autres, mais qui ne put pas le jouer. Un beau jour enfin, il rendit sa pièce au musicien, qui l'offrit à l'Académie de musique : même réception chaleureuse, même attente prolongée, même échappatoire finale. De guerre lasse, l'auteur se présenta à l'Opéra-Comique, qui ne l'accueillit pas avec un empressement moindre. Il fallait une danseuse : M. Du Locle court en chercher une en Italie ; à peine est-elle arrivée qu'on renonce à jouer *le Timbre d'argent* et qu'on commande bien vite à M. Guiraud *le Kobold* pour utiliser les talents de Mlle Trévisan, mais la guerre éclate et met en fuite danseuse et kobold. Plus tard M. Saint-Saëns essaya vainement de stimuler le zèle des directeurs en faisant représenter un petit opéra, *la Princesse jaune*, et il semblait avoir fait son deuil du *Timbre d'argent*, lorsque le Théâtre-Lyrique effectua sa réouverture et ouvrit un champ illimité aux espérances des jeunes compositeurs, de vingt ans à cinquante, et au delà : M. Saint-Saëns accourut un des premiers, et voilà comment *le Timbre d'argent* est revenu à son point de départ, par de longs détours.

Le cas de M. Saint-Saëns est vraiment singulier : il n'a encore donné que deux opéras, et chacun d'eux n'est qu'un rêve ; seulement le premier, *la Princesse jaune*, ne durait guère qu'une demi-heure, tandis que le second persiste pendant trois grandes heures. Un jeune peintre viennois, que ni l'amitié de son camarade Bénédict, ni

l'amour si dévoué d'Hélène ne rendent heureux, est possédé d'une envie effrénée de devenir riche, non pour la richesse elle-même, mais afin de pouvoir courtiser certaine danseuse d'une incomparable beauté et que le ciel a privée de la parole. Cette passion insensée et cette épouvantable soif de l'or jettent le malheureux dans une crise terrible qui décidera de sa vie ou de sa mort, et pendant laquelle son esprit halluciné est en proie au plus horrible cauchemar. Un diable surgit à ses côtés qui fait danser devant lui la ballerine adorée et qui lui tend un timbre d'argent : qu'il frappe dessus et l'or roulera à ses piéds, mais, à chaque tintement, un être cher à son cœur périra. Il frappe... et le père d'Hélène tombe foudroyé. Il frappe encore... et son ami Bénédict tombe raide mort au bras de sa fiancée Rosa. Ivre de douleur, Conrad veut briser le timbre pour mourir lui-même ; il le lance par terre et... se réveille. La crise est heureusement terminée, ceux qu'il a tués se portent aussi bien que lui, et, désormais guéri de ses folles chimères par cet affreux cauchemar, Conrad vivra heureux avec Hélène, comme Bénédict avec Rosa : les deux mariages se feront le même jour.

Ce poème, d'une couleur fantastique assez attrayante, offre des épisodes variés et plusieurs scènes très dramatiques, comme la mort de Bénédict au milieu de sa noce, ou la lutte pitoyable du pauvre fou contre la foule bariolée et hurlante des masques. Mais il est très décousu, partant d'une compréhension difficile, et, comme il arrive

toujours quand il s'agit de songes ou d'hallucinations, le réveil et la conclusion, si brièvement qu'on les traite, semblent d'une froideur glaciale après les catastrophes plus ou moins émouvantes du drame. Il paraît être inspiré du célèbre roman de Balzac, *la Peau de chagrin*, dont on a déjà tiré un drame joué il y a une vingtaine d'années. Dans *la Peau de chagrin*, le principal personnage est aussi amoureux d'une danseuse et, pour acquérir les moyens de lui plaire, il forme des souhaits qui sont toujours satisfaits, mais qui font rétrécir progressivement la peau de chagrin dont il est possesseur, et après la disparition de laquelle il devra mourir. Au dénoûment du drame, des nuages fermaient la scène momentanément, puis laissaient voir le héros profondément endormi : quand il se réveillait, il s'apercevait qu'il avait simplement fait un mauvais rêve; la donnée des deux pièces est donc exactement la même, à la différence près d'un timbre ou d'une peau de chagrin.

La musique composée par M. Saint-Saëns sur cette pièce a surpris ses adversaires, c'est-à-dire ceux qui lui niaient toute fraîcheur d'idée ou d'inspiration, par quelques pages d'une grâce et d'une rêverie charmantes, mais elle n'a pas moins étonné ses amis, c'est-à-dire ceux qui lui croyaient des convictions très arrêtées et une répulsion invincible pour les banalités aimées du public, par de nombreux passages traités de la façon la plus commune et affichant même cette prétention à la vulgarité. On objectera peut-être que la par-

tition du *Timbre* date de plusieurs années et que les opinions de l'auteur ont pu mûrir et s'affermir depuis le temps, mais, outre que la musique de *la Princesse jaune*, d'une époque plus récente, offre d'aussi grandes disparates de style, les taches qui gâtent l'ensemble de cet ouvrage auraient très bien pu être effacées, si l'auteur ne les avait mises là et maintenues à bon escient. M. Saint-Saëns aurait-il deux idéals, l'un pour le concert, l'autre pour l'opéra; et se serait-il formé cette bizarre idée qu'autant on doit se montrer sévère et dédaigneux des grossiers moyens de plaire dans la musique symphonique, autant il faut, lorsqu'on aborde le théâtre, se montrer coulant à l'égard du public et lui servir des plats de son goût?

Le premier acte me paraît être le meilleur. Le chœur joyeux des amis de Conrad l'appelant pour fêter ensemble la nuit de Noël, la consultation d'un accent sardonique du vieux docteur Spiridion, enfin une gracieuse prière chantée par les deux sœurs, forment une introduction empreinte d'un calme touchant. La mélodie de Bénédict : *Demande à l'oiseau qui s'éveille,* est tout à fait charmante avec son accompagnement de harpes sur des tenues descendantes des cordes, entrecoupées de répliques croisées de la clarinette et du hautbois; mais la meilleure page de l'acte, et peut-être de l'opéra, est l'apparition de Fiammetta évoquée par le démon. La phrase mystérieuse des violons *con sordini;* le joli chœur : *Elle s'anime*, avec ce mystérieux susurrement de

la flûte, de la harpe et des violons, la mélodie caressante de la flûte en *fa dièze* lorsque l'image prend vie, les paroles tentatrices du diable pendant que la danseuse cherche à enlacer Conrad, les dernières hésitations de celui-ci avant de frapper sur le timbre, puis les cris des masques lorsque Conrad est atterré d'avoir tué sans le vouloir le vieux Stadler : tout cela forme un ensemble très mouvementé et varié de nuances, mais toujours bien en scène et d'un bon sentiment dramatique.

Le tableau suivant, qui se passe dans la loge de Fiammetta, n'est rempli que des hommages à elle rendus par de trop nombreux soupirants : c'est de la musique facile et allègre selon la formule, où je ne vois à louer que le pas dansé de l'Abeille, d'une idée gracieuse et d'une heureuse orchestration; mais je fais bon marché du quintette des Dés, qui ressemble à tant d'autres parties de jeu en musique; et la romance chantée par Hélène dans la coulisse, avec un dessin enlacé du violon solo, n'a pas la franchise, la simplicité d'inspiration qui conviendrait à un morceau de ce genre. Il faut remarquer, à ce propos, que l'auteur n'obtient jamais ses effets de grâce ou de charme par la mélodie seule, mais, ce qui vaut mieux en règle générale, par une contexture très serrée de la phrase mélodique et de l'accompagnement. Ce procédé est aussi sensible dans les mélodies de Bénédict et de Conrad que dans la jolie ballade : *le Papillon et la Fleur*.

Le prélude et le chœur pastoral qui ouvrent le troisième acte sont assez jolis; l'*andante* du duo

des sœurs est aussi agréable, mais la conclusion en vocalises est déplorable. La cavatine de Conrad : *Nature souriante et douce*, est d'une expression juste et charmante avec son gracieux dessin des violons sur les *pizzicati* des basses et des tenues du cor; mais le grand duo entre Hélène et Conrad, qui renferme des parties bien déclamées, se termine assez mal par des exercices de solfège. L'arrivée de la noce se célèbre par des danses villageoises animées, puis Bénédict et Rosa chantent cette jolie légende : *le Papillon et la Fleur*, où la flûte imite sans doute le vol du papillon sur de jolis motifs d'orchestre ingénieusement variés à chaque couplet. La danse bohémienne de Circé aux sons de la cornemuse du diable et le chœur vocalisé avec dessin tournoyant de l'orchestre sont jolis, à coup sûr, mais j'aurais désiré pour cette fin d'acte, très saisissante, des airs plus bizarres et de plus diabolique allure.

Le chœur du Carnaval reparaît avec d'heureux développements au commencement du quatrième acte, et les cris des masques huant le fou sont bien rendus. Quant à la ballade du Timbre d'argent, chantée par Spiridion au nez du malheureux Conrad, c'est sûrement un morceau travaillé dans un sens excellent et d'une facture très habile, mais il s'en faut bien que l'effet produit soit en raison des efforts tentés par l'auteur; c'est curieux et bizarre, sans être le moins du monde effrayant ni satanique. La valse des Filles d'Enfer offre le même défaut, car ce bercement voluptueux chanté par les violons dans le grave n'est qu'un air de

Mon cher Monsieur Cuvillon.

Une soirée des plus ambitionnées, mais promise avant le Déluge, c'est-à-dire depuis longtemps, me privera d'aller chez vous ce soir, à ma grande contrariété. J'espère, que dis-je !!! je suis assuré que cela ne vous empêchera de venir Lundi (de bonne heure !!!)

Dites de ma part à Mr Stockhausen que je suis très fâché d'être privé du plaisir de l'entendre et que s'il veut nous dédommager en vous accompagnant Lundi, il nous fera le plus grand plaisir.

Tâchez de nous jouer la Chaconne de Bach

Tout à vous

Piano-forte

danse agréable, aussi peu diabolique que possible. Quant au trio final, où Hélène et Spiridion, qui représentent le bien et le mal, se disputent le cœur de Conrad, — cela s'est déjà vu quelquefois, — il a au moins le mérite de la brièveté, s'il ne vaut pas le trio identique de *Robert* ni celui de *Faust*.

Au résumé, cet opéra, à propos duquel il serait absurde de parler des prétendues tendances wagnériennes de M. Saint-Saëns, est un ouvrage très complexe, de style très disparate, où les influences les plus contraires se côtoient sans s'annuler, où certaines pages poétiques et gracieuses avoisinent beaucoup de morceaux vulgaires d'idées et d'une facture extrêmement commune par parti pris. En sera-t-il autrement dans *Étienne Marcel?*

II

ÉTIENNE MARCEL A LYON

Février 1879.

Assurément, lorsque M. Saint-Saëns composait son opéra biblique de *Samson et Dalila*, il ne se doutait pas que la première représentation en serait donnée à Weimar; assurément aussi, lorsqu'il écrivait son opéra-comique d'*Étienne Marcel*, il ne soupçonnait pas que l'apparition solennelle en aurait lieu à Lyon. Il s'est vu forcé cependant de sortir d'abord de son pays, de la capitale ensuite, pour faire jouer l'un et l'autre de ces opéras à quatorze mois d'intervalle, et,

comme il a dû aller moins loin la seconde fois que la première, on peut espérer que cette étape sera la dernière avant sa rentrée à Paris. En s'exilant deux fois d'une ville où aucun théâtre ne paraissait vouloir l'accueillir, M. Saint-Saëns a montré un véritable courage, et il a eu raison d'agir avec décision, puisque le succès obtenu par son opéra auprès des Lyonnais pique au vif les Parisiens qui auraient très bien pu s'en soucier médiocrement si on le leur eût offert en premier et qui, aujourd'hui, vont quêtant de droite et de gauche dans les concerts quelque pièce orchestrale ou vocale de cet insaisissable opéra.

Il fallait assurément être un compositeur de mérite et de réputation pour prendre cette initiative et tenter un pareil coup avec chance de réussir, non seulement parce qu'on entraînerait à sa suite une petite portion de la presse parisienne, mais aussi parce que le seul fait de se transporter à Lyon avec armes et bagages ferait converger sur cette ville pendant quelques jours l'attention de tout le monde musical au détriment de Paris. Mais aujourd'hui que l'épreuve a pleinement réussi pour M. Saint-Saëns et que ce succès remporté à Lyon peut lui ouvrir toutes grandes les portes de l'Opéra, le branle est donné, et plus d'un compositeur regrette sûrement de n'avoir pas fait un semblable voyage au lieu de se dépenser sur place en démarches inutiles et en vaines sollicitations. Ils n'ont pas eu cette idée ; ils l'adopteront si on les y force, et malheureusement M. le sénateur-préfet Hérold paraît vouloir

faire tout ce qu'il faut pour les y contraindre. Que le Théâtre-Lyrique soit définitivement enterré à Paris et il renaîtra bientôt en province, tantôt dans une ville, tantôt dans une autre, au plus grand bénéfice des directeurs provinciaux, au plus grand dommage des intérêts parisiens.

En adoptant Étienne Marcel comme héros d'un drame lyrique, on pouvait craindre que le librettiste ne prétendît juger le célèbre prévôt des marchands. Heureusement que M. Louis Gallet n'a pas donné dans le piège et qu'il a su composer un opéra intéressant rien qu'en découpant l'histoire à grands traits, mais aussi en la respectant plus qu'on n'a l'habitude de faire en matière d'opéra : sage réserve qu'il faut d'autant plus approuver que les auteurs dramatiques sont plus rares qui consentent à écrire une pièce historique sans trancher du juge et de l'historien. Cet opéra est cependant une œuvre historique ; il n'offre pas seulement une série de scènes imaginaires aboutissant à un grand fait, comme dans *le Prophète* ou *les Huguenots ;* l'intrigue est fort peu de chose, en somme, et ce sont les faits historiques eux-mêmes qui, se succédant dans un ordre régulier, forment une série de scènes émouvantes et favorables à la musique. Il y a bien deux amoureux placés chacun dans un camp ennemi, la propre fille d'Étienne Marcel et l'écuyer du Dauphin, Robert de Loris, qui circulent au milieu de cette action vraie en s'y mêlant le mieux du monde, mais ils restent bien à la place qui convient à des personnages roma-

nesques et ne prennent jamais le pas sur Étienne Marcel.

Dès le lever du rideau, on devine la haine qui couve entre les gens d'épée et de robe, partisans du Dauphin, et les gens d'église et de métiers, dévoués au prévôt ; c'est aussi l'annonce du supplice de Perrin Marc, arraché de l'église de Saint-Merri, malgré le droit d'asile, et pendu par ordre du maréchal de Clermont, qui soulève le clergé contre le Dauphin et provoque cette assemblée populaire du 22 janvier 1358 dans laquelle on résolut d'en finir avec les conseillers du Dauphin, parce qu'ils étaient « faux et mauvais traîtres ». Le peuple exécute aussitôt la sentence rendue, il pénètre de force auprès du Dauphin et tue sous ses yeux les maréchaux de Champagne et de Normandie ; au théâtre on n'en voit qu'un, on n'en insulte qu'un, on n'en tue qu'un. Mais Étienne Marcel voit bientôt diminuer son ascendant sur le peuple ; il s'en aperçoit surtout lorsque Jehan Maillard l'empêche de faire tuer comme espion le beau Robert de Loris, dont le prévôt veut débarrasser sa fille à jamais ; et, quand le peuple l'a abandonné, Étienne Marcel sent germer en lui les premières velléités de trahison, sous les conseils pernicieux d'un aventurier que l'auteur emploie habilement pour atténuer l'impression par trop fâcheuse que ferait ici son héros. Le dernier acte, enfin, met aux prises Étienne Marcel et Jehan Maillard, dans la nuit du 1er août 1358, lorsque le prévôt, voulant ouvrir la ville au roi de Navarre, est tué d'un coup de masse par le

quartenier, et, à la place de Charles le Mauvais, c'est le futur roi Charles V qui fait aussitôt sa rentrée triomphale dans Paris.

Ce qui fait, avant tout, la force de M. Saint-Saëns, c'est son incomparable habileté à manier l'orchestre et à donner souvent ainsi du relief à telle idée assez médiocre en elle-même; il accomplit de véritables tours de force en ce genre, et sa partition entière est absolument remarquable sous le rapport de la couleur orchestrale et de l'instrumentation. Ce qui fait sa faiblesse, en retour, c'est, je ne dirai pas seulement l'inégalité d'inspiration, mais l'indécision de principes qu'il montre dans toutes ses compositions sans exception et qui le font se mettre en désaccord trop fréquent avec lui-même en écrivant des choses détestables à côté d'autres excellentes. M. Saint-Saëns, sachant très bien quelle musique il aime, et pourquoi il l'aime, quelles théories il approuve et pourquoi il les approuve, on ne peut expliquer tant de concessions volontaires et criantes autrement que par le désir de flatter le public et de gagner ses suffrages immédiats.

Comment un musicien qui se sert si bien de l'orchestre et qui connaît sa force, imagine-t-il tout à coup de se réduire au vulgaire unisson italien pendant une page ou deux? pourquoi, après avoir fui comme peste tout ce qui n'est que simple formule et négation du drame lyrique, bâtit-il, sans crier gare, un grand diable de morceau à l'italienne, où toutes les voix de la scène et de l'orchestre font trêve au drame pour nous donner

un concert, le plus bruyant et le plus commun possible ? enfin pourquoi son duo d'amour offre-t-il une alternative constante d'idées exquises et de formules absolument plates ? Il y a dans cet opéra-là trois ou quatre passages, et non des moins importants, qui font tressauter quiconque suit attentivement le développement de cette œuvre et en apprécie les passages remarquables à leur véritable valeur. La conclusion du trio de la malédiction, plusieurs périodes finales dans le duo d'amour, le grand ensemble à l'italienne du troisième acte et le quatuor du dernier sont des morceaux condamnables : absolument, parce qu'ils seraient détestables partout, et relativement, parce qu'ils jurent de la façon la plus grossière avec le reste de l'opéra.

M. Saint-Saëns, c'est connu, admirait autrefois les créations de Richard Wagner; mais on ne saurait vraiment dire qu'il fait du wagnérisme en musique parce qu'il emploie timidement, — ce que tout le monde fait maintenant peu ou prou, — le procédé qui consiste à adopter certaines mélodies bien caractérisées qu'on développe ou qu'on accouple à l'occasion pour rappeler certains événements, certains mobiles capitaux dans le drame. Ce système, à dire vrai, a été poussé à ses limites extrêmes par Wagner pour en tirer des effets surprenants, après Weber qui l'avait seulement pressenti; mais M. Saint-Saëns, comme la plupart de nos musiciens, l'applique avec beaucoup de réserve, et c'est par là cependant que sa partition acquiert de la puissance et de la cou-

leur. Il a aussi évité le plus souvent de découper chaque acte en une série de morceaux distincts; il s'est plutôt efforcé de suivre le drame en renforçant le dialogue de chaque scène par la musique, et cette façon de procéder, encore imitée timidement de Wagner, double la vigueur de la déclamation musicale et de la situation. Car M. Saint-Saëns, excepté quand il s'endort à l'exemple du bon Homère, a le plus grand souci de la justesse de la parole et il s'efforce de tirer des moindres scènes tout ce qu'elles peuvent donner musicalement parlant; aussi doit-on s'étonner qu'après avoir traité aussi bien qu'il l'a fait les scènes finales du troisième acte où Marcel, abandonné du peuple, écoute les propositions du traître Eustache, il ait admis qu'on en coupât la majeure partie pour ne pas laisser refroidir le public après le grand effet de sonorité du morceau à l'italienne. Et l'on voulait tout retrancher! Quand donc, sous cette raison spécieuse de l'effet brutal produit sur le public, cessera-t-on de défigurer le drame et de rompre ainsi l'enchaînement logique des idées et des faits?

Toutes les scènes populaires du premier acte sont heureusement rendues. Le refrain des buveurs, les disputes entre le cabaretier et les gens du roi qui veulent le payer d'argent rogné, les fanfaronnades de l'aventurier Eustache, la scène où Robert délivre Béatrix des obsessions de la soldatesque; enfin les plaintes des confréries et leurs cris de révolte contre le Dauphin, de soumission envers le prévôt; tout cela forme un tableau de

tons variés et puissants. La scène où Marcel cherche à découvrir le secret de sa fille et la rêverie de celle-ci attendant Robert sont d'une touche délicate; puis il se rencontre encore des phrases exquises dans le duo des deux amoureux, le plus souvent dans la partie de Béatrix. La fête autour du feu de la Saint-Jean, au parvis Notre-Dame, amène des danses charmantes, et, après quelques scènes ingénieusement composées par le poète et le musicien réunis, se déroule un interminable ensemble italien que suivent l'excellent monologue de Marcel et sa belle scène dialoguée avec le traître Eustache, dont on a retranché plus de la moitié pour ne pas impatienter les gens pressés. Tout le début du dernier acte se développe sur un motif de marche très joli; puis il y a encore place pour un air de ténor à la Weber et un quatuor à la Verdi avant l'entrée du Dauphin, où se trouve un bel effet de trompettes sur la scène.

Voilà comment il a fallu faire le voyage de Lyon pour entendre un opéra préférable à ceux qu'on nous offre ici communément et très bien chanté, ma foi, par le ténor Stéphanne, les barytons Delrat et Plançon, la basse chantante Echetto, le soprano Reine Mézeray et le contralto Amélie Luigini. Pourquoi n'est-ce pas *Étienne Marcel* qu'on a joué dans la capitale, et tel autre ouvrage, à choisir entre vingt, qu'on a relégué en province? Cela n'aurait surpris personne et personne ne se serait dérangé.

III

HENRI VIII

Mars 1883.

La première représentation de *Henri VIII* a démontré ceci : c'est que le public officiel et mondain qui suit les premières représentations, — gardez-vous de le confondre avec le public habituel des concerts, — n'applaudit que les grands coups de gosier ou les cantilènes soupirées d'une voix caressante.

Et cependant, ce même public, ignorant et léger, ne peut déjà plus, d'instinct, supporter les rengaines ordinaires de l'opéra, quand elles ne sont pas consacrées par le temps ; c'est ainsi que, dans cette soirée où il a laissé passer sans attention, mais non sans ennui, plus d'un beau passage, un seul l'a franchement choqué et l'a fait sortir de sa politesse dédaigneuse. Eh bien, ce morceau qui a failli tout compromettre est un air de facture, un air de convention, comme il y en a dans tous les opéras du répertoire et qu'on admet, qu'on applaudit même ailleurs parce qu'ils sont consacrés par l'usage et les années. Aujourd'hui, on n'en veut plus à aucun prix dans une partition nouvelle ; et cela est d'autant plus significatif que les auteurs, aux répétitions, avaient coupé deux autres morceaux conventionnels, tant ils en avaient été blessés. Supprimé un chœur de pages cher à M. Thomas, supprimé un grand ensemble à l'italienne, également cher à M. Thomas ; seul l'air

du légat avait dû rester contre le gré des auteurs, pour plaire à M. Boudouresque, qui en a chanté bien d'autres dans *Robert le Diable* ou dans *la Juive;* — et Dieu sait quel fâcheux résultat a failli avoir cet air si correct au point de vue de la forme et si bien dans la tradition de l'opéra français.

Ce livret, appuyé sur l'histoire et qui fait mouvoir à nos yeux des personnages en chair et en os dont les passions sont bien humaines, nous repose un peu des conceptions mélodramatiques de M. Dennery, modèle *Tribut de Zamora,* et des rêvasseries de M. Jules Barbier, modèle *Françoise de Rimini.* Ce poème, encore imparfait sans doute, est préférable aux derniers que l'Opéra nous a servis et j'en fais d'autant plus un mérite aux auteurs qu'ils n'ont pas pu emprunter grand'chose à Shakespeare. Assurément les deux premiers actes sont un peu vides d'action, mais ils posent bien les personnages et ils aboutissent à une belle scène historique, le synode où Henri VIII rompt avec l'Église romaine, afin de pouvoir répudier Catherine d'Aragon, et à une situation dramatique de premier ordre à laquelle n'a nullement contribué Shakespeare. Il en faut vivement féliciter MM. Détroyat et Silvestre, auxquels j'étais loin de soupçonner un tel instinct dramatique : eux-mêmes n'en sont-ils pas légèrement surpris?

Lorsqu'au lever du rideau, don Gomez de Feria, ambassadeur d'Espagne, entre à la cour d'Angleterre, il espère y retrouver dame Anne de Boleyn, qu'il a connue en France et avec laquelle il a échangé de doux serments d'amour; il a même

été nommé en Angleterre sur le désir de la reine Catherine, à laquelle il a fait remettre un billet d'Anne avouant sa faiblesse et son amour pour lui, don Gomez. Le pauvre ambassadeur arrive à Londres juste à point pour percevoir les premiers indices de rupture entre Henri VIII et Catherine d'Aragon, les premiers signes de la faveur d'Anne, que le roi nomme comtesse de Pembroke, qu'il donne pour dame d'honneur à la reine et qu'il commence à courtiser au moment même où passe, auprès du palais royal, le cortège funèbre de son favori Buckingham, condamné à mort. Au deuxième acte, accord complet entre Anne, acceptant de devenir reine, et le roi, jurant de l'élever au trône; éclat entre Catherine et Anne, la première, auquel le pouvoir échappe, humiliant la seconde au point que celle-ci cherche un appui près du roi, qui rompt dès lors avec sa femme et hâte le divorce, au mépris des avertissements du cardinal Campeggio, envoyé du Saint-Père.

Au troisième acte, la réunion du synode est empruntée, au moins pour le début, à Shakespeare et mise en scène exactement sur les indications notées par lui. Ces formes rigoureuses, cette étiquette solennelle, les appels répétés du juge et de l'huissier sommant le roi et la reine de comparaître à la barre, la réponse brusque du roi : *Présent ;* la longue supplication de la reine aux genoux du roi qui termine tout d'un mot : *Il suffit !* sont littéralement copiés dans Shakespeare et forment un tableau saisissant. Sur un signe du roi, le tribunal, juges et évêques, prononce le

divorce souhaité ; mais à ce moment paraît le légat, porteur d'une bulle annulant ce divorce et confirmant l'union du roi avec Catherine. A ce coup, Henri VIII fait entrer tout le peuple dans la salle du synode et proclame, aux acclamations de tous ses sujets, le schisme avec l'Église romaine.

Au dernier acte, Anne est devenue reine et Catherine expire en sa retraite de Kimbolth : la peinture de la douleur de la femme répudiée est encore empruntée à Shakespeare, mais la suite est du fait des auteurs français. Henri VIII, mordu par la jalousie, a l'idée d'aller demander à Catherine la preuve de l'ancien amour d'Anne pour don Gomez. Anne, de son côté, est venue s'humilier faussement aux pieds de la reine, afin de ravoir ce billet d'où dépend sa vie, et Catherine, indignée d'une telle bassesse, jure de le faire lire au roi. A ce moment paraît Henri VIII, accompagné de don Gomez. Il demande ouvertement la preuve à la reine, mais, celle-ci se taisant par grandeur d'âme et générosité de chrétienne, il imagine d'exciter sa jalousie en redoublant devant elle de tendresse pour Anne, et tandis qu'il l'enlace, celle-ci ne quitte pas des yeux le billet que Catherine lui montre en ses mains crispées de rage. Enfin, Catherine, à bout de forces après cette épouvantable torture, demande à Dieu de l'inspirer ; elle jette la lettre au feu et retombe morte en son fauteuil. Tout ce tableau final, je le répète, est d'une conception très dramatique et fort émouvant. C'est du moins mon avis : n'est-ce pas aussi celui de M. Régnier ?

M. Saint-Saëns a dû écrire cette partition très vite, et, cependant, je ne crois pas qu'il l'ait pour cela moins soignée ou écrite autrement qu'il ne l'aurait fait à tête reposée, après longues réflexions. Ce que je loue absolument chez M. Saint-Saëns, — sans, bien entendu, prononcer le nom de Richard Wagner, qui n'a que faire ici, — c'est la conception théorique de son ouvrage, en son entier. J'aurai des réserves à faire quant à la traduction musicale, et j'y trouverai des détails d'autant plus regrettables, à mon sens, qu'ils jurent davantage avec la conception générale, et qu'ils ont dû se greffer sur sa pensée première, au moment où il a mis en musique chaque page après avoir arrêté un plan général excellent. En un mot, M. Saint-Saëns, musicien, a fait de fil en aiguille, dans le détail, plusieurs concessions que M. Saint-Saëns avait dû condamner dans le principe, en théorie, et qui n'aideront en rien au succès final : c'est un tort aux yeux des gens qui raisonnent et ce n'est pas un titre à la faveur du public.

Je m'explique. Il me paraît que M. Saint-Saëns s'est fait une idée excellente de ce que doit être un opéra de nos jours ; il repousse tout hors-d'œuvre et met en musique une scène, dans sa forme naturelle ; les personnages se parlent les uns aux autres, comme ils feraient dans un drame ; il n'établit pas, théoriquement, de démarcation absolue entre un air, un récit, un duo ou un quatuor ; ses personnages chanteront trois, dix, vingt mesures ensemble ou n'en chanteront pas du tout, si cela lui paraît déraisonnable ; il rejette, en

principe, toute sujétion à une forme quelconque délimitée d'avance et prétend que chaque acte soit une suite de scènes, non de morceaux. C'est ainsi qu'on rencontre en plus d'un endroit tel épisode qui, d'après l'ancienne formule, aurait fait naître un duo régulièrement bâti avec les coupes et redites habituelles, et qui ne forme, ici, qu'une scène dialoguée, infiniment plus vraie, partant plus dramatique et plus vivante qu'un duo ne pourrait l'être. Exemples : l'entrevue de la reine et du roi au premier acte ; la rupture entre Anne et Catherine au deuxième ; au troisième, l'entrevue de Henri VIII et du légat ; au quatrième enfin, la scène entre Anne et Catherine. Autant d'épisodes qui ne sont ni de simples récits, ni de véritables morceaux tels qu'on les aurait écrits autrefois ; ce sont des dialogues d'une déclamation très juste et soutenue par un orchestre intéressant. Si la scène d'amour, au deuxième acte, entre Anne et le roi, se rapproche plus d'un duo véritable et si la scène finale est un vrai quatuor, c'est que la raison le veut ainsi et qu'il est tout naturel que deux personnages dans l'une et quatre dans l'autre expriment à la fois les sentiments qui les animent ; c'est même là l'éclatante supériorité du drame musical sur le drame ordinaire où pareille simultanéité est impossible à obtenir.

Jusque-là rien de mieux. Mais pourquoi l'auteur, qui conçoit si bien l'acte en son ensemble, admet-il, dans le détail, certaines formes aussi blâmables sur une petite échelle qu'elles le seraient sur une plus grande ? Admettez l'ancien duo si

vous voulez répéter deux et trois fois les mêmes paroles, respectez l'ancienne forme en tout si vous ramenez telle ou telle phrase en refrain de romance; écrivez force airs avec fioritures s'il entre en votre esprit qu'une roulade ait quelque expression dramatique : il faut être conséquent avec soi-même et ne pas rétablir en détail ce qu'on prétend détruire en général. Cette façon de ramener les paroles et le motif primordial à la fin d'une romance ou d'un air mal déguisés n'est admissible, en raison, qu'une seule fois dans tout l'opéra. C'est lorsque Catherine, à l'approche de la mort, évoque le souvenir de la terre natale : alors, mais alors seulement, on comprend que cette pensée la poursuive et qu'à demi morte elle la répète en des termes exactement pareils. Si même on n'avait employé précédemment cette forme hors de propos, elle produirait ici un grand effet dramatique au lieu de passer inaperçue. Encore une fois, je vous le disais bien : M. Saint-Saëns, auquel les ignorants et les naïfs donnent Richard Wagner pour patron, ne procède en rien de l'auteur de *Lohengrin* et des *Maîtres chanteurs*.

D'après cette discussion théorique, on comprendra que je préfère avant tout dans cet opéra les scènes de dialogue aimable, élégamment accompagnées, comme celles qui ouvrent le premier acte et le quatrième, ou bien les scènes d'altercation violente, enveloppées d'une trame orchestrale abondant en effets curieux, telles que le premier entretien de la reine avec Henri VIII; telles que la rencontre entre Catherine et Anne,

2 octobre

Cher Monsieur,

Je ne vais jamais, ce qui s'appelle jamais, dîner hors de chez moi ; mais cette fois je ne vois pas moyen de faire autrement. Je serai donc lundi à 6 heures à Asnières. Rendez-moi seulement, je vous prie, le service de ne le dire à personne.

Tout à vous

C. Saint-Saëns

où la première humilie superbement sa rivale; telles que le monologue irrité du roi suivi de la discussion politique avec le légat envoyé de Rome. Autant de scènes traitées dans la forme rigoureuse où l'esprit les conçoit, sans superfétation conventionnelle et pour cela même d'une déclamation excellente. Eh bien, elles ont toutes laissé l'auditoire indifférent, quand elles ne l'ont pas visiblement ennuyé : elles manquent de romances à ses yeux. D'autres morceaux ont contre eux de provoquer une comparaison toujours nuisible en pareil cas, quand même le morceau qui est le deuxième en date serait le seul bon. A la marche funèbre de Buckingham, sur laquelle se placent les premiers propos d'amour débités par le roi à Anne, on oppose hors de tout propos le *Miserere* du *Trouvère*, et à la scène du synode on compare le conseil de *l'Africaine* en le déclarant plus animé, plus bruyant, plus vrai.

Mais une assemblée n'est pas forcément tumultueuse. Il y a, dans *l'Africaine*, lutte entre deux camps également passionnés; dans *Henri VIII*, tous les juges, pliés sous la volonté du maître, écoutent avec peine les supplications de la reine et la condamnent à regret. Ils ne retrouvent quelque élan que pour défendre leur souverain contre l'intervention de l'ambassadeur d'Espagne ou du pape, et le motif qu'ils entonnent alors a bien l'allure solennelle et religieuse qui convenait; il est, d'ailleurs, de l'époque, et l'auteur l'a trouvé, surchargé de dessins en contrepoint, dans la bibliothèque du château de Windsor. La marche

qui ouvre le synode a du caractère, et l'invocation de l'archevêque est bâtie sur l'hymne liturgique de la Trinité, le schisme de l'Église d'Angleterre ayant été prononcé le jour de cette fête. En somme, il n'y a d'un peu long dans ce grand tableau que le discours ému de Catherine, emprunté tout à Shakespeare, et qu'on pourrait raccourcir sans nul inconvénient; c'est un beau morceau littéraire auquel ne conviennent pas les développements musicaux.

J'arrive aux pages de grâce ou de tendresse et me sépare, ici, de l'auteur et du public. Assurément le compositeur a trouvé de douces et caressantes mélodies pour les couplets de Gomez, pour la romance du roi, pour la scène d'amour entre Anne et Henri VIII, surtout pour cette dernière scène où les phrases se suivent plus tendres les unes que les autres; mais ces répétitions de paroles, ces reprises de motifs en codas gâtent tout mon plaisir. En passant par-dessus les airs de ballet, bâtis pour la plupart sur des thèmes nationaux et que la rare habileté de l'auteur n'est pas parvenue à varier suffisamment, j'aborde enfin la scène émouvante de la mort de Catherine au château de Kimbolth. Je l'ai déjà dit : les adieux de la reine à la patrie absente sont traduits dans une mélodie d'une tristesse pénétrante et dont la reprise, à la fin de la scène, est très justifiée au point de vue dramatique. Ensuite arrivent l'entrevue d'Anne avec Catherine, d'un grand accent dramatique, et le quatuor final, dont le début surtout est remarquable, alors que le roi chante seul et

que Catherine lutte entre le désir féminin de la vengeance et le devoir chrétien du pardon. Tout ce morceau, si bien bâti pour la scène, aboutit à une grande explosion vocale qui a soulevé la salle et décidé du succès. De tels cris me paraissent être hors de propos entre un roi qui fait une déclaration d'amour, une reine épuisée, inclinée déjà vers la tombe, et deux autres personnages dont les sentiments se devraient mieux dissimuler. Mais l'auteur connaît bien son public : pas de cris, pas de succès. Et dame ! avant tout, le succès.

IV

SYMPHONIE EN UT MINEUR

Janvier 1887.

C'est la règle aujourd'hui. Sitôt qu'un compositeur français de grand renom élabore une œuvre importante en vue des concerts, il se hâte de la porter en Angleterre : voyez *Rédemption*, de M. Gounod, *Mors et Vita* du même, et voyez enfin la *Symphonie en ut mineur*, de M. Saint-Saëns. Il ne manque cependant pas à Paris de sociétés symphoniques, d'entreprises de concerts qui eussent été fort honorées d'avoir la primeur de ces compositions, mais il n'était pas malhabile, après tout, de les essayer sur un public étranger. D'abord parce que celui-ci, flatté de la préférence, apporte envers ces œuvres une bienveillance exceptionnelle et que l'écho des applaudissements nous arrive singulièrement grossi à travers la Manche; ensuite parce que le public français,

quand vient son tour d'audition, ayant le bruit de ces bravos dans l'oreille, et flatté du succès obtenu par un compatriote, applaudit de plus belle et se range avec empressement, sans plus examiner, à l'avis des amateurs étrangers. Que ne marque-t-il autant de déférence envers eux quand il s'agit de Richard Wagner!

Si flatteurs que soient les bravos des mélomanes anglais, il me semble qu'à la place de M. Saint-Saëns, j'aurais préféré donner d'abord ma symphonie à la Société des Concerts du Conservatoire et ne l'envoyer qu'ensuite à Londres, tandis qu'il l'a fait exécuter en premier lieu par la Société philharmonique de cette ville, au mois de juin 1885. Croit-il donc que les musiciens du Conservatoire eussent fait fi d'une œuvre arrivant tout droit de la rue Monsieur-le-Prince, ou bien qu'elle aurait moins charmé le public avant ce petit voyage outre-mer? Suppositions également inadmissibles, car l'initiative hardie de ces excellents musiciens égale au moins la clairvoyance de leurs auditeurs, et M. Saint-Saëns a eu trop souvent à se louer des uns et des autres pour avoir aucun doute à cet égard. Quoi qu'il en soit de la raison qui l'a décidé à porter d'abord sa symphonie à Londres, elle a finalement récolté de nombreux bravos à Paris et j'ai remarqué, non sans plaisir, que les exécutants prenaient une part prépondérante dans ces applaudissements, comme pour bien marquer qu'il n'avait pas dépendu d'eux de donner plus tôt asile à la vaste composition de M. Saint-Saëns.

Quelle excellente idée on avait eu de distribuer à profusion un programme explicatif de l'œuvre nouvelle, une analyse succincte et dépourvue de toute critique, ainsi que cela se pratique en Angleterre! Et par le fait, ce commentaire assez long, avec les principaux thèmes ou dessins notés en musique, est celui-là même qui avait servi pour la première exécution de la symphonie à Londres. Un public anglais ne saurait goûter une composition nouvelle sans notice préalable et les amateurs aussi bien que les journalistes français ont paru très heureux qu'on voulût bien leur offrir ce *guide-âne*. L'auditoire a vu dans cette prévenance un juste hommage rendu à sa compétence musicale, et la presse y a trouvé une simplification de travail. Nombre de critiques, en effet, presque tous, pour être exact, ont simplement recopié des paragraphes entiers de cette analyse, et les ont servis à leurs lecteurs comme de leur cru; ils ont ainsi paru sanctionner certaines idées qui étaient mises là en guise d'indication et qui ne sauraient avoir, dans un programme impersonnel, le caractère absolu qu'on leur prête en les recopiant, en les signant d'un nom plus ou moins connu.

Afin de nous expliquer, par exemple, pourquoi M. Saint-Saëns, tout en conservant les quatre mouvements traditionnels de la symphonie, a divisé la sienne seulement en deux parties, le rédacteur anonyme ajoute que le compositeur a voulu, de la sorte, « éviter dans une certaine mesure les *interminables* reprises et répétitions

qui tendent à disparaître de la musique instrumentale. » Ce qualificatif me paraît dur pour Beethoven, et tous les journalistes qui ont recopié et signé cela de leur nom, sans y prendre autrement garde, ont sûrement dépassé de beaucoup la pensée de M. Saint-Saëns lui-même. Il est toujours permis d'innover, et de cela je ne blâmerai personne, mais je répugne à penser qu'un musicien de son mérite éprouve de la lassitude ou de l'ennui quand il entend la *Symphonie en ut mineur* — pas la sienne — *l'Héroïque* ou la *Symphonie avec chœurs*.

Dans le fait et malgré de légers changements apportés au plan de la symphonie ordinaire, malgré l'accroissement des instruments à l'orchestre et l'adjonction de l'orgue et du piano, dont je parlerai tout à l'heure, il me paraît que M. Saint-Saëns est un musicien profondément classique, foncièrement réfractaire à toute innovation fondamentale. Et c'est pourquoi j'aurais voulu qu'il essayât d'écrire une véritable symphonie, exclusivement classique, au lieu de paraître chercher à fixer l'attention, les bravos du public par des modifications plus apparentes que celles, par les grondements de l'orgue et le clapotement du piano. Il ne faut voir là, c'est entendu, que de piquants essais auxquels se complaît l'artiste doué d'un esprit naturellement curieux, d'une merveilleuse organisation musicale ; mais tout le monde n'est pas fixé à cet égard comme je le suis, et les gens mal disposés pourront dire, avec apparence de raison, que c'étaient là de simples appeaux

pour l'oreille et d'adroites façons de piquer la curiosité des auditeurs les moins musiciens. Tandis que de pareilles chicanes n'auraient même pas pu se produire, si M. Saint-Saëns avait résolument composé une symphonie ordinaire au lieu d'ajouter tant d'ingrédients à sa sauce orchestrale. Et comme il est, par la nature du talent, par la richesse et la solidité de la technique, le seul compositeur français capable de tenter sans présomption une pareille entreprise, il y aurait sans doute encore mieux réussi qu'il ne l'a fait en voulant innover, car avec toute la science et tout le talent du monde, il n'a rien du novateur.

La tâche que j'aurais voulu lui voir entreprendre était assez glorieuse. Elle aurait au moins démontré que l'école française, après tant d'efforts infructueux, était cependant capable de briller dans la symphonie pure, au lieu de toujours s'amuser aux bagatelles de la porte avec de pseudo-symphonies, des suites d'orchestre, des poèmes symphoniques, etc. Et ce qui me porte à penser que M. Saint-Saëns était le musicien désigné pour se mesurer avec les maîtres de la symphonie et non pas seulement pour faire l'école buissonnière à côté d'eux, c'est que son premier morceau, d'un développement rigoureusement classique, sans intervention du piano ni de l'orgue, est celui où le travail proprement dit est le moins apparent, où la pensée créatrice a le plus de relief.

L'*adagio*, qui s'enchaîne sans interruption à

l'*allegro* initial, est construit sur une belle phrase mélodique exposée d'abord par tous les instruments à cordes, au-dessus des longues tenues de l'orgue, et qui reparaît ensuite chantée par une clarinette, un cor et un trombone, accompagnés par les instruments à cordes divisés. Ce morceau, d'un caractère calme et contemplatif, forme en son entier une composition d'une ordonnance majestueuse, encore que les développements m'en aient paru plus cherchés, moins francs de venue que ceux du premier *allegro*. Ce caractère de recherche ingénieuse et de travail de plus en plus compliqué domine dans la seconde partie, formée du *scherzo* et du finale réunis ensemble. La contexture en est toujours intéressante à suivre, et cependant plus on avance, plus le compositeur accumule les agents sonores, les combinaisons enchevêtrées au milieu desquelles il se joue avec un art infini, plus on se prend à regretter qu'il ait voulu faire entrer tant de choses dans une symphonie. On demeure émerveillé de la main-d'œuvre et l'on est rarement ému.

C'est là une création de maître ouvrier; mais je le répète, à quoi bon avoir entassé comme à plaisir toutes les sonorités, toutes les combinaisons possibles? Si l'auteur qui possède une telle maîtrise, au lieu de se porter comme un défi à lui-même et d'avoir à se débattre au milieu de tant de difficultés, ce qu'il fait d'ailleurs à merveille, avait voulu se restreindre à l'orchestre, au cadre ordinaire de la symphonie, il aurait produit

peut-être une œuvre d'une élévation plus soutenue, d'une inspiration plus franche. Il faut bien avouer que c'est là le côté faible de sa symphonie : il y manque de la grandeur et de la simplicité ; de plus, à force de s'ingénier, l'auteur tombe parfois dans le papillotage, défaut surprenant chez un musicien qui jusqu'alors avait toujours affecté d'être simple et clair dans son orchestre, en se garant des menus jeux de timbre auxquels se complaisent tant de musiciens de nos jours.

Quel bénéfice, en somme, a-t-il tiré de l'adjonction de l'orgue et du piano? Il se sert de ce dernier pour remplacer la harpe, seul instrument qui ne figure pas dans son orchestre monstre ; mais est-ce que ce clapotement aigre se marie avec les instruments de l'orchestre à l'égal de la harpe? Il agace l'oreille au contraire et se détache sur tout le reste d'une façon désagréable. Les Anglais raffolent de l'orgue : il pouvait donc être avantageux de le faire résonner dans une composition qui leur était destinée; mais, à part cette utilité toute spéciale, on se demande à quoi sert un aussi formidable auxiliaire. L'orgue, étant tout un orchestre à lui seul, ne peut pas à proprement parler entrer dans l'orchestre; on peut l'y adjoindre en certaines circonstances exceptionnelles et pour produire un effet de puissance extraordinaire ; mais jamais on n'en fera un véritable instrument d'orchestre, pas plus que du piano.

M. Saint-Saëns, si grand organiste et si habile pianiste qu'il soit, si merveilleusement qu'il connaisse et manie ces deux instruments, s'est heurté

là à une impossibilité manifeste et n'a pu les transformer au gré de ses désirs. Cet accouplement inusité produit un bruit terrible et, par cela même, amuse et surprend le public; mais la valeur intrinsèque de l'œuvre en est-elle augmentée? Elle en serait plutôt diminuée, à mon avis, car la force et l'accumulation des agents de sonorité n'ont jamais fait la grandeur d'une conception musicale : est-il quelqu'un de plus pénétré de cette vérité que M. Saint-Saëns?

Et maintenant que j'ai parlé de cette symphonie avec tous les développements que méritait un travail de cette importance, il convient d'en féliciter l'auteur, rien que pour le fait d'avoir osé l'entreprendre. Et mes compliments, qu'il n'en doute pas malgré les observations précédentes, sont de meilleur aloi que les bravos frénétiques et que les battements de mains de certains de ses confrères : on n'embrasse ainsi les gens en public que pour des œuvres sans valeur ou quand on veut les étouffer.

V

PROSERPINE

Mars 1887.

Le lendemain du jour où le précédent article avait paru, M. Saint-Saëns, qui ne m'avait jamais écrit, me faisait tenir ce billet :

Voilà donc enfin un article hostile! Rien n'aura manqué à la gloire de ma symphonie, qui ne s'attendait guère à une fortune pareille. Votre indignation

patriotique à propos de l'Angleterre; le *bruit terrible* de l'orgue m'ont bien amusé. J'attends avec impatience votre article sur *Proserpine*. A vous.

Rien, dit mon aimable correspondant, ne manque à sa gloire. A la mienne non plus, puisqu'il a suffi d'un article de moi pour troubler à ce point un compositeur de cet ordre. Mais ce n'est pas pour cela que je reproduis cette lettre en entier; c'est parce qu'elle révèle un bizarre état d'esprit, parce qu'elle montre comment un musicien de cette valeur, qui fait de la critique à ses moments perdus, lit les études qu'on lui consacre et surtout comme il les entend. Les artistes sont-ils donc tous les mêmes; ne sentent-ils que le grossier parfum des éloges rebattus, ayant traîné partout, et n'apprécieront-ils jamais un article de discussion pure où perce à chaque ligne une estime singulière pour leur talent? Article hostile? Indignation patriotique? En vérité, je rêve! Et si l'orgue ne fait pas de bruit, terrible ou non, pourquoi l'avoir employé? M. Saint-Saëns dit attendre avec impatience mon avis sur *Proserpine*. Eh bien, je vais le donner exactement comme s'il ne m'avait rien écrit; mais quel mécompte pour lui! Ce ne sera ni aussi défavorable qu'il l'espère ni aussi élogieux qu'il le craint.

Je ne vois pas trop quel mobile a guidé M. Saint-Saëns lorsqu'il a jeté son dévolu sur la singulière ébauche dramatique intitulée *Proserpine*, que M. Auguste Vacquerie avait tracée en 1838, au premier temps de sa fièvre roman-

tique, et qu'il considérait comme un péché de jeunesse. Le compositeur a-t-il prétendu faire revenir le poète de sa prévention contre l'art musical et lui montrer qu'il suffirait de la musique pour rendre acceptable au théâtre une ébauche romanesque et romantique, à peine indiquée, et dont nul théâtre littéraire n'aurait voulu sous cette forme? En ce cas, il a atteint son but. N'a-t-il pas eu tant de malice, a-t-il tout bonnement cru trouver là un scénario intéressant, propre à servir l'inspiration d'un compositeur comme à éveiller l'intérêt du public? En ce cas, il se serait trompé, car ces cinq ou six scènes de passion furieuse jetées sur le papier par un disciple attardé du romantisme n'offraient pas matière à drame lyrique, et c'est un tour de force de la part du musicien, que d'avoir pu nous faire illusion sur ce point pendant deux actes, ou plutôt pendant un seul, car le deuxième acte étant tout entier de l'invention de M. Louis Gallet, le premier seul doit être porté à l'actif de M. Vacquerie, encore qu'il ait été fort arrangé.

C'est une étrange imagination que celle qui a traversé le cerveau du poète, lorsqu'il ébaucha *Proserpine* en quelques scènes qui font penser, on l'a dit très justement, aux *Contes d'Espagne et d'Italie* ou aux pièces de Mérimée. Et d'abord le lieu de la scène est pareillement indéterminé : en Italie, au XVI^e^ siècle. Premier acte, les jardins et le palais de la courtisane Proserpine. Quantité de jeunes seigneurs sollicitent ses faveurs, mais elle reste insensible à toutes leurs attaques; c'est

qu'elle aime éperdument le jeune Sabatino, qui lui fit autrefois la cour et qu'elle a désespéré. Elle voudrait rattraper l'inconstant; mais Sabatino, dont le cœur s'est donné à une jeune vierge, fait fi de la courtisane et l'abandonne à ses amours vénales. Proserpine, amoureuse et vindicative, apprend par hasard que si Sabatino la repousse, c'est pour épouser la douce Angiola, élevée au couvent par les soins de son frère Renzo; elle ne se connaît plus de rage et, trouvant sur sa route un coupe-jarret, du nom de Squarocca, qui vient de la voler, elle se donne à lui pour qu'il serve ses projets de vengeance. Deuxième acte, de l'invention de M. Gallet : un couvent où Renzo présente Sabatino à Angiola, où Squarocca pénètre en mendiant, afin de dévisager la jeune fille qu'il doit tuer. Troisième acte, une hutte dans la montagne : le bandit et la courtisane, déguisée en bohémienne, dressent un guet-apens sur la route que doivent suivre Angiola et Renzo; mais la jeune fille échappe à leurs embûches. Quatrième acte, le palais de Sabatino : Proserpine vient se jeter à son cou, mais, durement repoussée, elle se cache derrière une tapisserie, et quand elle voit les deux amoureux dans les bras l'un de l'autre, elle se précipite sur Angiola; Sabatino lui arrache le stylet des mains et le lui plante au cœur.

En fait, les deux derniers actes, très courts, ne comptent guère, tout l'art du musicien n'ayant pu prêter quelque importance à des situations aussi brièvement indiquées qu'elles sont rebattues, et

l'intérêt musical se concentre sur les deux premiers. En faisant ce départ, je me rencontre avec des gens qui sont, d'habitude, aux antipodes de mon opinion; aussi tiens-je à bien spécifier les raisons de ce jugement. Ce qu'ils réprouvent, eux, dans cette partition, c'est le parti pris de l'auteur de subordonner la musique au drame et de ne pas écrire, à proprement parler, de morceaux. C'est là ce que j'approuve, au contraire, et de toutes mes forces; c'est là ce qui fait l'agrément des scènes, des dialogues qui ont d'abord trouvé grâce aux yeux de ces juges peu perspicaces et leur ont fait tant applaudir le début de l'opéra. D'où vient donc, alors, que le même procédé amène de telles dissemblances entre les premiers actes et les derniers? C'est que dans ceux-ci, il fallait surtout de la tendresse et de la passion, ce qui n'est pas le fort de M. Saint-Saëns, tandis que dans les danses et conversations galantes du premier acte, il était bien à son affaire avec ses gracieux papillotages d'orchestre et ce tour mélodique un peu précieux qui convenait à merveille aux compliments alambiqués des jeunes seigneurs.

Il faut observer, à ce propos, combien la science orchestrale et l'entente des effets d'instrumentation de M. Saint-Saëns le servent dans ces tableaux de facture, dans ces morceaux de style archaïque, airs de danse ou phrases de chant, peu importe. Il arrive à des effets charmants en n'employant que peu d'instruments, en n'usant que de ressources restreintes, tant il les ménage habilement, et produit de la sorte une

impression à laquelle n'arrivent pas ceux qui, de prime abord, mettent tout l'orchestre en branle et lancent tous les instruments à pleine volée. En vérité, son « métier » est tout à fait surprenant et rien qu'avec une idée mélodique assez mince, comme celle qui sert de thème au finale du deuxième acte, en la retournant, en la modulant, en la présentant sous les aspects les plus variés, il arrive à construire un ensemble on ne peut plus caressant pour l'oreille, auquel se laissent prendre les plus refrognés. Il n'y a pas grand'-chose là-dessous, disent-ils; mais n'est-ce donc rien que cet art incomparable avec lequel on peut ainsi donner le change à un auditoire en somme assez mal disposé, par suite d'indiscrétions défavorables? Car, il faut bien le dire, les artistes du théâtre, les uns mal servis par un compositeur qui leur refusait de gracieuses cavatines ou de délicieux ariosos, les autres mécontents de n'avoir à chanter que des phrases contournées, comme la déclaration de Sabatino à Angiola, où l'orchestre a pour le moins un rôle égal à celui du chanteur, ne se faisaient pas faute de déprécier à l'avance une œuvre aussi contraire à leurs prétentions : il s'en faut que leurs prophéties se soient réalisées le premier soir.

Production médiocre? Oh! que non pas. Création supérieure? Encore moins. Œuvre intéressante et faite à souhait pour que l'homme du métier, sinon le simple amateur, y trouve à s'exercer. Partition sans grande individualité, sans éclairs de passion, mais d'un travail très habile

et qui gagne à se présenter au théâtre avec une mise en scène élégamment réglée : l'œil, à défaut de l'oreille, est toujours satisfait.

Et maintenant, que je félicite M. Vacquerie d'être enfin revenu sur le compte de M. Saint-Saëns. Il n'y a pas deux ans, on agitait, dans un comité quelconque, le projet de s'adjoindre un compositeur de musique, et comme un membre proposait M. Gounod, un autre M. Saint-Saëns : « Oh! non, pas celui-là, par exemple! » s'écria M. Vacquerie. Aujourd'hui, il les accepterait tous les deux à bras ouverts : celui-ci pour sa partition, celui-là pour ses compliments.

VI

SAMSON ET DALILA A ROUEN

Mars 1890.

Lorsque M. Saint-Saëns écrivit son opéra biblique de *Samson et Dalila*, dont un sien cousin lui avait fourni le poème, et qu'il retoucha de compagnie avec l'auteur, il n'avait pas encore pris pied dans les théâtres. Il venait d'échouer à l'Opéra-Comique avec sa petite partition de *la Princesse jaune* et gardait en portefeuille un certain *Timbre d'argent*, dont on ne voulait nulle part; en un mot, malgré l'activité de production qu'il montrait alors en fait d'œuvres symphoniques, peut-être même à cause de ses succès dans les concerts, qui le faisaient ranger de droit parmi les compositeurs destinés à échouer sur les planches, — ces deux catégories étaient alors très

nettement déterminées et l'on n'admettait pas, il y a dix-huit ans, qu'un même auteur pût avoir une valeur égale sur la scène et au concert, — M. Saint-Saëns était sévèrement mis à l'index par tous les directeurs de théâtre. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait volontiers reçu des mains de son parent et remanié, reversifié avec lui, une sorte d'oratorio-opéra qui pût, à volonté, se jouer sur un théâtre avec costumes et décors, ou se chanter sur une estrade, en costume de ville et sans nul appareil.

Cette dualité offrait un avantage réel pour un auteur qui n'avait alors de libre accès que dans les grands concerts, et le fait est que si *Samson et Dalila*, écrit de 1872 à 1874, n'a été représenté comme opéra qu'en 1877, à Weimar, grâce à la protection de Liszt et sous la direction d'Édouard Lassen, il avait été, bien auparavant, chanté dans plusieurs concerts ou soirées en France. Mme Viardot, d'abord, joua chez elle, à Croissy, avec MM. Nicot et Auguez, tout le second acte, qui ne comporte pas de chœurs; puis le premier acte, qui relève exclusivement de l'oratorio, fut exécuté aux concerts du Châtelet, le vendredi saint de l'année 1875; enfin, après la représentation scénique de Weimar, l'œuvre entière fut chantée dans des concerts, à Bruxelles et à Liège, et de nombreux fragments en furent donnés à Paris. Tout le second tableau du troisième acte, en particulier, la fête dans le temple de Dagon, fut chanté aux concerts du Châtelet, en 1880, et les airs de ballet du premier acte et du dernier s'ins-

crivirent à demeure sur les programmes de nos différents concerts. Dans le fait, la partition, presque tout entière, était connue ou par la lecture ou par des auditions répétées dans les salons et les concerts; mais il était intéressant de savoir comment elle se tiendrait à la scène, et si M. Halanzier n'avait pas eu raison de répondre négativement lorsqu'on le pressentit, après l'audition chez Mme Viardot, sur l'accueil qu'il ferait à une proposition directe de M. Saint-Saëns. Il eut du moins alors le mérite de la franchise et ne barguigna pas plus pour *Samson* que pour *Sigurd :* il préférait *Jeanne d'Arc.*

M. Vaucorbeil, qui cependant était un homme de mérite et de goût, avant de devenir directeur, ne fit pas pour cela meilleur accueil à *Samson*, et quant à MM. Ritt et Gailhard, il serait superflu de parler d'eux. Il est cependant prouvé à présent que *Samson et Dalila*, malgré la simplicité du drame, est, au moins dans les deux derniers actes, un sujet d'opéra très acceptable et qu'on trouverait très difficilement une partition d'égale valeur pour former spectacle avec un ballet, ce qui est toujours le grand *desideratum* des abonnés et des directeurs. Dans *Samson et Dalila*, c'est vrai, il n'y a pas d'action proprement dite, et c'est moins une pièce théâtrale qu'une série de quatre ou cinq tableaux retraçant les derniers épisodes de la vie de Samson; mais tout le monde étant familiarisé avec ce passage de l'Histoire Sainte, il en résulte dès l'abord pour *Samson* ce qui s'est produit à la longue pour *les Huguenots* ou *Guillaume Tell :*

on ne s'occupe pas de la pièce et l'on n'a d'attention que pour la musique. Il faut dire aussi que les deux derniers actes supportent très bien la lumière de la rampe; le premier, seul, est d'une adaptation plus délicate : il comporte des changements de scène et des mouvements de personnages très faciles à supposer dans l'oratorio, plus difficiles à combiner dans la réalité. Comment s'expliquer, par exemple, que les Hébreux qui viennent de se révolter à la voix de Samson et de tuer le satrape de Gaza, écoutent tranquillement les chants voluptueux des Philistines, regardent avec plaisir les danses des prêtresses de Dagon et assistent froidement aux déclarations amoureuses que Dalila adresse à Samson pour l'attirer dans le piège et le livrer au grand prêtre de Dagon?

Dans ce livret, détail important à noter, Dalila n'est pas la courtisane cupide et traîtresse de l'Écriture. C'est une ardente prêtresse de Dagon qui refuse de livrer Samson pour de l'or, mais qui le séduit et le trahit par fanatisme religieux; une sorte de Judith infidèle : elle venge le dieu des Philistins comme la veuve de Béthulie entreprend de sauver le peuple de Jéhovah. La figure principale, de cette façon, est sensiblement ennoblie et je n'y vois, pour ma part, nul inconvénient, si ce n'est que la tâche de la musique devient encore plus difficile dans la scène capitale de la séduction, lorsque le compositeur doit exprimer par la bouche de Dalila, non plus seulement la sensualité et la fausseté de son amour, mais encore et, par dessous, la haine religieuse qui

couvé en cette exaltée et la pousse à l'infamie. Entre tant de sentiments vrais ou simulés, M. Saint-Saëns a procédé de la façon la plus simple et n'en a rendu qu'un : l'amour, avec une chaleur, un élan qui ne nous laissent aucun doute sur la sincérité de l'entraînement que Dalila éprouve pour Samson; et cela revient à dire qu'il est extraordinairement ardu pour un compositeur d'exprimer, pour un auditeur de distinguer la parodie et l'affectation d'un sentiment de ce sentiment même, lorsqu'il est sincère et réel. Dans un drame, avec le langage habituel, et par l'exagération ou les réticences du dialogue, il sera possible de discerner à peu près le point où la fausseté commence; dans la musique, au contraire, avec le langage conventionnel des sons, il est très difficile, à moins d'une trouvaille de génie, d'exprimer les progrès, les reculs d'un sentiment simulé, sans qu'il paraisse absolument vrai. C'est ce qui fait que la grande scène entre Samson et Dalila, où la traîtrise et la rouerie de l'une n'ont d'égales que la faiblesse et la passion de l'autre, est, abstraction faite de ces nuances insaisissables, un très chaleureux duo d'amour : par toutes les raisons précitées, ce ne pouvait être que cela.

Maintenant je me plais à confesser que ce grand duo, qui peut, pour l'étendue et la valeur, rivaliser avec les plus célèbres, est d'une veine mélodique très riche et d'une variété d'accent très précieuse chez le musicien qui entreprenait de dépeindre les attaques réitérées de Dalila à la vertu de Samson, et ses pressantes questions pour

apprendre, ainsi qu'Elsa le fait avec Lohengrin, le secret de sa force invincible. Et ce n'est pas là un rapprochement purement littéraire; il y a aussi quelque analogie entre ces deux scènes musicales, non pas pour les idées, mais pour le plan général et dans la façon dont elles sont conduites l'une et l'autre : il faut se rappeler, d'ailleurs, qu'aux environs de 1873 M. Saint-Saëns, qu'on accusait, bien à tort, d'être un wagnérien farouche et de manquer de mélodie, était cependant beaucoup plus imbu des idées du grand novateur allemand qu'il ne l'est à cette heure. Il souscrivait à ses théories, c'est vrai, mais ne lui empruntait nullement ses formules, et cela fait rire aujourd'hui de penser qu'on le traitait couramment dans le public de disciple et de suppôt de Wagner. Le fait est que cet opéra, qui parut terriblement « avancé » à M. Halanzier, ne renferme aucune innóvation capitale : les airs, les chœurs, les duos sont parfaitement distincts les uns des autres; et l'auteur, généralement très soucieux de la diction dramatique, n'est pas tellement sévère, à tout bien considérer, qu'il n'admette quelque belle roulade ascendante ou descendante et qu'il ne concède à ses interprètes divers agréments ou retards dont ils sont particulièrement friands pour se faire applaudir.

Tout compte fait, ce long duo d'amour est donc un duo d'amour de grande valeur; mais la scène qui vient avant, entre Dalila et le grand prêtre, est d'un accent très dramatique et ne vaut pas moins dans un autre genre : elle se termine

par un serment de haine à deux voix, qui m'a rappelé le sombre appel à la vengeance lancé par Ortrude et Frédéric sous le balcon d'Elsa. La page que je préfère peut-être absolument, dans cette partition, c'est le tableau de la prison, c'est la prière de Samson tournant la meule, tandis que les Hébreux, au loin, lui reprochent leur défaite et leur asservissement : il y a dans cette plainte une tristesse, une douleur intense, obtenue avec une rare simplicité de moyens. La grande fête dans le temple de Dagon est tout aussi remarquablement traitée, avec les danses sacrées, les rappels ironiques de la scène d'amour que la courtisane vient jeter à la face du prisonnier, les quolibets de la foule et les libations pieuses du grand prêtre accompagnées par des chants qu'il entonne avec Dalila, que le peuple entier va reprendre et qui montent peu à peu au paroxysme de la fureur religieuse. Au milieu de cette foule en délire, la douleur et l'abattement de Samson sont aussi rendus de façon très saisissante, et ce beau tableau se termine, on s'en doute un peu, par le suprême appel de Samson à la puissance de Dieu, par l'écroulement du temple et l'écrasement des impies.

Je m'aperçois un peu tard que je n'ai encore rien dit du premier acte : c'est qu'aussi c'est le moins bon, peut-être à cause de son défaut d'unité. Les premiers chœurs et les premiers récits procèdent uniformément de l'oratorio et paraissent passablement froids à la scène : il y a cependant de la chaleur dans le cri de révolte de

Samson, mais le long discours d'Abimélech nous laisse indifférents, et nous ne serons vraiment captivés qu'après la mort de ce tyran bavard. L'appel aux armes, lancé par Samson et repris par les Hébreux, m'a rappelé à la fois Hændel et Meyerbeer, ce qui n'est pas pour déplaire à M. Saint-Saëns; mais j'aime mieux, comme étant plus originale, la violente apostrophe du grand prêtre jurant de venger la mort du satrape. Il m'a paru que les Hébreux avaient la victoire assez triste et que leur hymne de joie était bien lugubre; mais les prêtresses de Dagon, en revanche, acceptent gaiement ce revers momentané, car leurs chants et leurs danses sont d'une grâce charmante, et cette apparition de Dalila est tout à fait jolie, abstraction faite de certain trio où elle joue auprès de Samson un rôle analogue à celui de Bertram auprès de Robert, tandis qu'un vieillard hébreu, prenant l'emploi d'Alice, veut retenir Samson dans la bonne voie et se voit définitivement battu. La dernière cantilène de Dalila, il faut le dire, est particulièrement voluptueuse, et l'on s'explique aisément que la barbe blanche inculte du vieillard attire moins Samson que la longue chevelure embaumée de la courtisane.

Œuvre intéressante à tous égards et fort belle en plus d'un endroit, que cette *Dalila* que les directeurs de Paris ont toujours dédaignée et que M. Verdhurt, directeur du théâtre des Arts, a montée avec un soin et un goût très recommandables. Mais, dites moi, n'est-il pas singulier qu'il ait fallu aller à Rouen pour entendre en

France un opéra français que les bourgeois de Weimar et les marchands de Hambourg ont vu représenter depuis longtemps, et qu'ils ont eu le bon goût d'applaudir? Pendant ce temps, nous sifflions *Lohengrin*.

VII

ASCANIO

Mars 1890.

Comment se fait-il que les directeurs de l'Opéra aient montré si peu d'empressement pour jouer un ouvrage qui devait bien répondre à leur idéal; sur lequel, dans tous les cas, ils étaient rapidement tombés d'accord avec l'auteur et dont la musique avait bien des raisons de leur plaire? Il y a, en effet, conformité de goût frappante entre le compositeur qui s'était épris du sujet de *Proserpine*, et les directeurs qui ont imaginé de faire mettre en musique *la Dame de Monsoreau;* fatalement il devait y avoir accord entre eux, certain jour, pour combiner et représenter quelque opéra similaire. Et c'est ainsi que naquit *Ascanio*.

M. Ritt a conservé de sa direction de la Porte-Saint-Martin l'amour des drames à panache, avec grandes tirades et beaux coups d'épée ou sombres maléfices, et la fâcheuse expérience de *la Dame de Monsoreau* ne l'a pas convaincu, paraît-il, de la difficulté, de l'impossibilité qu'on rencontre à transformer ces pièces si mouvementées en livrets d'opéras : il aura préféré se dire qu'il avait bon goût, que la musique de M. Salvayre était mau-

vaise et qu'il réussirait mieux avec un autre compositeur. M. Saint-Saëns, de son côté, a toujours aimé les scénarios compliqués — mis à part *Samson et Dalila*, son chef-d'œuvre — et dans ces derniers temps surtout, par opposition aux sujets mystiques ou légendaires de Richard Wagner, par suite aussi de son entraînement dans l'orbite de Victor Hugo et de ses satellites, il a versé dans le drame exclusivement romanesque et romantique. Et c'est ainsi que le directeur et le musicien s'entendirent si vite et si bien pour tirer un opéra de *Benvenuto Cellini*.

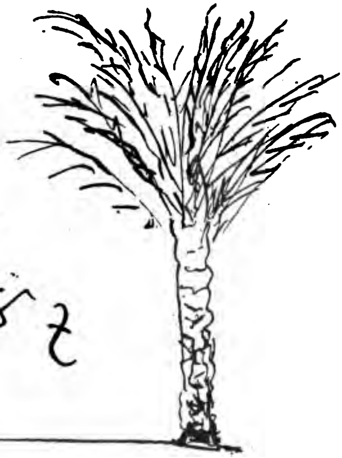
C'est en 1852 que le drame de M. Paul Meurice se joua à la Porte-Saint-Martin, et Benvenuto c'était Mélingue. Or, comme il savait manier la terre glaise, il modelait chaque soir une nouvelle statuette en débitant son rôle, et ce fut là certainement l'une des causes du succès obtenu par ce drame stupéfiant où Benvenuto tient tête à la duchesse d'Etampes, prend d'assaut le Grand-Nesle avec ses apprentis, fait la leçon au roi François Ier, l'empêche de retenir Charles-Quint prisonnier en France et règle à sa façon le destin des empires. Le célèbre orfèvre, accueilli et traité d'égal à égal par le roi de France, a près de lui une Italienne qui l'aime à la folie, Scozzone, et un jeune orphelin qu'il chérit comme un fils, Ascanio. Celui-ci est distingué par la duchesse d'Étampes; mais Cellini se met en travers de ce caprice afin de sauver la vie à son cher enfant; Ascanio, d'ailleurs, aime en secret la jolie Colombe, fille du prévôt de Paris, M. d'Estourville,

et Benvenuto s'éprend aussi de la jeune vierge qu'il aperçoit de son atelier et choisit pour modèle d'une Hébé. Conséquence : Scozzone, abandonnée par Cellini, et la duchesse d'Étampes, dédaignée par Ascanio, se liguent contre la douce Colombe et jurent de la faire mourir.

Justement Benvenuto, pour mettre celle-ci à l'abri de tout danger, projette de la cacher dans un reliquaire qu'il a fabriqué pour les Ursulines et de la transporter au couvent, où Colombe sera en toute sûreté et pourra se couvrir de la protection de la reine. Scozzone évente cette ruse et la duchesse, alors, décide de faire porter le reliquaire dans son propre logis où elle le laissera assez longtemps sans l'ouvrir, pour que la pauvre Colombe y périsse étouffée. Ainsi fait-elle; mais entre temps Scozzone a dessillé les yeux de Cellini en lui prouvant que Colombe et Ascanio s'aimaient d'amour invincible ; elle se repent alors du crime projeté, et s'allie à Benvenuto pour assurer le salut de Colombe ; elle sacrifie sa vie et se glisse dans le fatal reliquaire... A la fin, Benvenuto, comme prix d'un chef-d'œuvre, obtient du roi la main de Colombe d'Estourville pour son cher Ascanio, et quand la duchesse frémissante ouvre le reliquaire où doit dormir sa jeune rivale, elle y découvre Scozzone et recule épouvantée... Elle a tué sa meilleure amie, autant vaut dire sa sœur!

Le Benvenuto de M. Meurice, en deux mots, c'est le d'Artagnan de l'ébauchoir, mais un d'Artagnan plus littéraire et visant au beau style :

Alger
17 nov.
1887



J'ai commencé aujourd'hui un grand ouvrage. J'ai trouvé un coin tout à fait tranquille où je suis à merveille, où il fait chaud à transpirer.

Amitiés C. Saint-Saëns

« Ascanio, tu n'oublies pas que l'homme qui a sa main dans la tienne, comme il a son cœur dans ta vie, donnerait, pour t'épargner l'ombre d'une peine, sa peau coriace et son *âme fauve.* » Et ailleurs : « Décidément, j'ai piqué la vanité du malheur ! » Ou encore : « Avez-vous jamais entendu rugir un lion, ma bonne petite?... Non ? Eh bien, écoutez ! » — Encore une ou deux perles : « La pauvre âme ! elle souffre. Mais je n'aurai pas la cruauté d'avoir de la compassion. » — « Oui, madame, mais Dieu permet toujours qu'on puisse éviter la main du mal. » — « Soyez le bienvenu au Louvre, mon frère. L'hôtel des rois de France se réjouit d'être l'hôtellerie du roi d'Espagne. » — « Souvent, quand je sculpte un bloc et que je le fais jaillir en éclats autour de moi, je plains le pauvre marbre, et pour le consoler je lui dis : Va, je te blesse et te brise ; mais c'est pour essayer de te faire éternel de beauté. » — Et ceci, pour finir : « Madame d'Étampes va venir ici tout à l'heure, sous le *masque de velours*, pour parler à ce jeune homme, et tu es sorti, toi, pour parler à madame d'Étampes sous le *masque du dévouement.* » Toutes ces beautés de style et cent autres étaient, par malheur, impossibles à rendre en musique et M. Louis Gallet n'en a rien conservé ; de plus, M. Lassalle est un sculpteur médiocre, incapable d'ébaucher une Hébé en cinq minutes. Que reste-t-il, alors, de ce drame bouillonnant et de ce lyrisme échevelé ?

Un canevas assez complexe, où les coups de théâtre et les brèves répliques se succèdent avec une

rapidité peu favorable à la musique. Allez donc traduire ces ripostes fières et cinglantes dans une phrase musicale nécessairement mesurée, et que les chanteurs d'opéra, de plus, débitent lourdement, de leur voix épaisse et sans qu'on perçoive une syllabe ! Essayez donc de prêter, je ne dis pas un air, mais une phrase à l'un quelconque de ces personnages qui s'agitent et crient sans trêve, et vous vous apercevrez que cette phrase, si courte soit-elle, est encore trop longue. Alors, quand vous aurez reconnu l'impossibilité d'en sortir, vous ferez comme a fait M. Saint-Saëns, vous porterez tous vos soins sur l'orchestre, où vous serez plus à l'aise, et vous vous plairez à confier aux instruments force dessins ingénieux, mais très menus, au-dessus desquels les acteurs diront leurs brèves répliques et leurs courtes phrases, dont on ne saisira ni le sens ni la coupe. En agissant de la sorte, il aurait fallu adopter pleinement le système des *leitmotive*, qui aurait donné de l'unité à la trame orchestrale et fourni d'utiles points de repère. Au lieu de cela, M. Saint-Saëns, dont l'opposition obstinée aux théories de Richard Wagner se dessine de jour en jour, emploie avec une discrétion craintive, on dirait presque à regret, ce procédé pourtant si favorable à un compositeur maniant aussi bien l'orchestre, et l'attention de l'auditeur s'éparpille ainsi sur un nombre infini de petits motifs et de petits dessins qui ne se lient ni ne s'amalgament entre eux. Il s'ensuit que l'œuvre entière a l'air d'un kaléidoscope musical, où les combinaisons les plus

variées frappent à chaque instant l'oreille, où les grandes lignes et les larges plans font complètement défaut.

Des lettres publiées par son collaborateur nous apprennent que Saint-Saëns a composé cette partition de verve, en moins d'une année, et qu'il y prenait grand plaisir. Je le comprends, car l'artiste, dans le feu du travail, ne sent que la joie de lutter avec les difficultés qui surgissent et ne peut pas discerner que tant d'efforts seront probablement en pure perte. « Il n'y a pas à dire, écrivait-il un jour, c'est un opéra bien amusant à faire... » Ou encore : « Quand il arrive au dessin de Pagolo, l'orchestre joue *à l'envers* le motif du travail pour montrer que Pagolo a travaillé en dépit du bon sens. C'est drôle comme tout... » Drôle pour le compositeur, soit, qui s'amuse à ce jeu ; mais du diable si l'auditeur, même le mieux intentionné, perçoit la centième partie de ces drôleries ! Il y a encore une question importante dans ces transformations de drames en opéras : celle des proportions. Dans *Benvenuto*, par exemple, Ascanio et Colombe, au moment d'entrer dans l'église des Augustins, font l'aumône à un pauvre qui les bénit comme deux fiancés, au nom de la charité ; M. Paul Meurice, ayant le sens du théâtre, a traité ce court incident en quelques lignes ; dans l'opéra, au contraire, ce devient une scène importante comme si cet épisode avait une influence quelconque sur les événements à venir. Ce petit hors-d'œuvre est acceptable en principe et pouvait être touchant

dans le drame ; avec les développements qu'il acquiert en musique et qui sont cependant d'un curieux travail, il surprend et fait longueur.

Il serait temps, dites-moi, que j'arrive à l'examen précis de la partition ; mais une œuvre aussi fuyante ne peut guère s'analyser en détail, et mieux valait, voyez-vous, en dégager le caractère dominant et déterminer pour quelles raisons le musicien qui s'attaquait à semblable sujet ne pouvait ni le traiter différemment, ni en tirer plus de profit que n'a fait M. Saint-Saëns. Je céderai cependant à votre désir légitime et vous dirai que le musicien m'a paru particulièrement heureux dans ses pastiches d'ancienne musique ou dans les scènes de tapage populaire. L'attaque du Grand-Nesle par les ouvriers, avec la chanson de défi à M. d'Estourville, est traitée avec gaieté ; la romance sans accompagnement de Colombe et le madrigal du roi à sa maîtresse ont une tournure archaïque fort avenante, et ce dernier morceau est précédé d'une introduction orchestrale en forme de menuet tout à fait jolie. Dans le ballet proprement dit, qui est très long et traité de main de maître, il se rencontre aussi deux ou trois numéros charmants en manière de pastiche et ce sont ceux-là, les premiers, que je préfère. Il y a certainement beaucoup de grâce et d'ingéniosité dans les morceaux qui suivent et certain babil de la flûte sur de lents *pizzicati* de la harpe est vraiment délicieux ; mais ils sont d'un style un peu trop moderne et qui jure avec le cadre allégorique et le caractère rétrospectif du ballet. Cet

opéra avait l'avantage, aux yeux des amateurs de chorégraphie, qu'on y pouvait placer sans invraisemblance un divertissement considérable et c'est ce qu'on a fait avec cette apparition de la Nymphe de Fontainebleau qui préside aux jeux devant toute la cour et finit par offrir à la duchesse d'Étampes le prix de la beauté que se disputent Vénus, Pallas et Junon; mais encore aurait-il fallu que cette fête royale fut entièrement, musique et costumes, dans le goût du temps. En mélangeant le moderne avec l'ancien, le chorégraphe et le compositeur ont produit une impression confuse et diminué l'effet de ce joli tableau.

Il se trouve au quatrième acte un grand quatuor mis en scène exactement comme ceux de *Rigoletto* et de *Henri VIII;* mais cette analogie s'arrête à la disposition des voix et des chanteurs, car vous ne trouverez dans ce morceau, très solidement bâti d'ailleurs, ni l'élan dramatique, ni l'explosion de douleur qui ont fait le succès très mérité de la scène finale de *Henri VIII.* En revanche, il faut signaler plusieurs phrases tendres ou douloureuses tout à fait bien venues dans le rôle de Benvenuto; notamment celle accompagnée par le violon lorsqu'il laisse partir Scozzone, ou son arioso — car il y est, l'arioso indispensable à M. Lassalle — quand il découvre que le cœur de Colombe appartient au jeune Ascanio. Le dernier acte, enfin, s'ouvre par un monologue assez beau de la duchesse épouvantée auprès du reliquaire qui doit renfermer le cadavre de Colombe, et j'approuve infiniment le compo-

siteur d'en avoir proscrit certains traits vocalisés qu'il fait lancer, de-ci, de-là, par la duchesse et qui sont vides de sens. Au dernier acte du drame, il y avait une grande scène où Benvenuto fondait son Jupiter de bronze et sacrifiait ses plus beaux chefs-d'œuvre afin de fournir du métal; mais le musicien s'en est privé pour ne pas aller sur les brisées de Berlioz, qui a traité l'épisode absolument pareil dans son *Benvenuto Cellini*, et c'est aussi par déférence envers le grand compositeur que M. Saint-Saëns a modifié le titre original de son ouvrage. Il n'y avait cependant aucune autre analogie entre les deux opéras que la scène de la fonte; mais il sied toujours d'être modeste et l'on ne pouvait pas moins attendre de l'artiste auquel l'auteur des *Troyens* avait prédit un si bel avenir.

Cet opéra, luxueusement mis en scène et brillamment monté sous le rapport des costumes, des danses et des décors, est convenablement rendu par trois des solistes : M^lle^ Eames, MM. Lassalle et Plançon, et pauvrement chanté par les trois autres : M. Cossira, M^mes^ Adiny et Bosman. Heureux l'auteur qui voyage et n'aura personne à féliciter, personne à blâmer! Voilà donc enfin son *Ascanio* mis en scène et conduit jusqu'à la représentation par des amis dévoués, applaudi par le public avec plus de chaleur que si lui-même eût été là, dans la coulisse. A présent, va-t-il revenir?

GEORGES BIZET

I

DJAMILEH

Mai 1872.

Il faisait bon se promener le mercredi 22 mai, vers les dix heures, au foyer de l'Opéra-Comique. On y entendait se croiser de toutes parts les exclamations les plus irritées. — C'est indigne! s'écriait l'un. — C'est odieux! s'écriait l'autre. — C'est très drôle! disait un troisième, plus philosophe. — Quelle cacophonie! — Quelle audace! c'est se moquer du monde! — Voilà où mène le culte de Wagner, à la folie. — Ni tonalité, ni mesure, ni rythme! ce n'est plus de la musique. — C'est du macaroni. — Comment! c'est donc de la musique italienne? — Du tout, je veux dire que cela ne commence ni ne finit..., etc.

Eh quoi! tant de bruit à propos d'un petit ouvrage en un acte? Oui, mais c'est que cet opéra est signé de M. Bizet, c'est-à-dire d'un des musiciens français qu'on soupçonne d'adhérer tant soit peu aux doctrines wagnériennes, bien qu'ils hésitent à mettre en œuvre les théories qu'ils sont censés approuver. Du reste, est réputé chez nous wagnériste tout musicien qui ne suit pas tranquillement la route battue, quand même il ne procède

en rien de Wagner. C'est le cas de l'auteur de *Djamileh*.

Depuis le jour où M. Bizet a fait représenter ses *Pêcheurs de perles*, il se joue entre lui et la critique une singulière comédie. A chaque nouvel ouvrage, la presse, qui le traite avec bienveillance, se plaît à reconnaître en lui un musicien heureusement doué, mais elle déplore amèrement qu'il se soit laissé prendre aux pièges d'une école réprouvée : à l'entendre, le vrai moyen pour M. Bizet de bien faire et de réussir (deux choses essentiellement distinctes) serait de répudier ses idées. A l'ouvrage suivant, le musicien ne manque pas d'accuser ses préférences, et la critique de déplorer de plus belle l'aveuglement de ce nouvel enfant prodigue. Cette fois, M. Bizet a comblé la mesure en enchevêtrant comme à plaisir les harmonies les plus bizarres, les tonalités les plus disparates. « Il est plus wagnériste que Wagner! » s'écrient de bonne foi certaines gens qui ne connaissent à coup sûr ni *Tristan et Iseult* ni *les Maîtres chanteurs*. Et la critique de recommencer ses tristes lamentations. Il n'y a vraiment pas lieu de tant gémir, et le nouvel ouvrage ne méritait « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ».

Il n'y a pour ainsi dire pas de pièce dans *Djamileh*. M. L. Gallet s'est inspiré — d'assez loin — de la *Namouna* d'Alfred de Musset, pour écrire ce poème un peu monotone, mais d'une jolie couleur. Haroun est un jeune débauché du Caire, las de la vie. Il a pris pour règle de changer d'es-

clave tous les mois et ne s'attache à aucune. Son esclave Djamileh l'aime; au moment de partir, elle ne peut se résigner à quitter pour toujours son maître et seigneur; elle gagne le marchand d'esclaves et se fait présenter à Haroun sous les habits d'une nouvelle venue. Celui-ci, touché d'un tel dévouement, reconnaît que son cœur n'est pas tout à fait mort; il se reprend à vivre.

L'ouverture qui est marquée — pour la forme — en *ut mineur*, mais qui n'a pas de tonalité bien distincte, est d'une couleur exquise : c'est une page extrêmement originale et très pittoresque. J'en dirai autant du premier chœur : une douce mélopée esquissée par les voix de femmes sur les tenues à bouche fermée des voix d'hommes et les arpèges de la harpe. Ce chant est interrompu par le récit extatique d'Haroun que les violons accompagnent d'un murmure ondoyant, et cette page poétique m'en a rappelé une autre plus jolie encore, la somnolence béate des fumeurs d'opium et l'invocation de Sélim au début de *la Statue*. Le duo d'Haroun et de son précepteur Splendiano est habilement traité : il débute par une jolie phrase que Potel ne peut pas chanter. Les couplets suivants d'Haroun sont d'une jolie facture; l'invocation finale à l'inconnue : *Celle que l'on n'attend pas*, est d'une légèreté spirituelle. Dans le trio qui suit, il faut signaler l'ensemble : *Une image passagère*, une mélodie touchante de Djamileh et certain chant oriental intitulé *Ghazel*, d'où se dégage un charme étrange.

Le chœur des amis d'Haroun, traité en imita-

tions, produit un effet piquant, ainsi que l'ensemble qui suit, sorte d'invocation à la Nuit, chantée par Haroun et ses compagnons de plaisir. La chanson de ténor avec chœur : *La fortune est femme*, est d'une gaieté douce ; le *lamento* de Djamileh respire une sombre résignation ; enfin l'air de danse de l'almée est joli, bien qu'on ait souvent entendu cette mélodie syncopée, ces mille concerts de la flûte sur une pédale obstinée et d'un mode indécis. Le duo final, dans lequel Djamileh, sous le voile de l'almée, reconquiert le cœur d'Haroun, offre la seule situation réellement dramatique de l'ouvrage et il fallait trouver là une chaude inspiration d'amour. M. Bizet a bien imaginé mainte phrase empreinte d'une tendre élégance, mais il se perd dans ces gracieux détails. La mélodie du début : *O nuit ! sois-moi propice !* la phrase d'Haroun : *Si l'amour était un mensonge !* son exclamation : *Ta lèvre parfumée !* autant d'idées charmantes, qui, combinées ensemble, ne produisent pas l'effet dramatique attendu. L'idée existe, la puissance créatrice fait défaut.

Ce qu'il faut surtout louer dans cet ouvrage, c'est le souci de l'auteur de faire toujours accorder l'expression musicale avec la situation du poème qu'il veut traduire. L'orchestration, toujours intéressante, décèle un artiste qui connaît à fond les ressources de chaque instrument, s'en sert avec un tact rare et n'a pas été sans faire une étude attentive du style de Berlioz. On a reproché à M. Bizet d'imiter Richard Wagner ; je lui repro-

cherai plutôt d'imiter M. Gounod. Qu'il imite, s'il veut, les hommes de génie, mais non les hommes de talent. Les passages les plus reprochables sont, à mon avis, ceux où l'auteur a emprunté à M. Gounod les contours de sa phrase mélodique, ses intervalles préférés, ses accompagnements en batterie d'une richesse factice, et jusqu'à ce rythme à 12/8 qu'on retrouve chez lui à tout instant et dans toutes les situations, depuis le trio final de *Faust* jusqu'à la conclusion de *Gallia*.

On blâme aussi et surtout M. Bizet d'avoir inventé tel accord dont il ne pourrait pas lui-même donner l'explication. Il pourrait du moins citer l'exemple de Schumann, de Wagner, de Brahms, mais on lui répondrait qu'on ne veut pas connaître ces gens-là. Il pourrait encore invoquer maint passage de Beethoven, s'il n'était reconnu — aujourd'hui —qu'il n'y a pas de règle pour Beethoven. M. Bizet retirera de ce débat l'enseignement que chez nous, quand on veut réussir sur l'heure, il faut faire de la musique pour les yeux. Il n'y a encore que Berlioz qui ait protesté contre cette exigence et qui ait su s'en délivrer. Somme toute, *Djamileh,* chantée assez bien par M. Duchesne et très médiocrement par M^me^ Prelly et M. Potel, est un ouvrage qui dénote chez son auteur un esprit curieux, en quête de nouveau et que le banal effraye. Il cherche encore; peut-être un jour trouvera-t-il.

II

CARMEN

Mars 1875.

Lorsque j'eus à parler de *Djamileh*, le dernier ouvrage produit à la scène par M. Georges Bizet, il y a près de trois ans, je crus devoir présenter ce musicien de mérite comme celui dont le talent était le plus exercé, le plus mûr, parmi tous les compositeurs qui forment ce qu'on est convenu d'appeler la jeune école française, de préférence même à M. Massenet, qui a su se plier davantage aux préférences du public et, par conséquent, conquérir plus vite ses suffrages. J'expliquai aussi la froideur du public et les sévérités de la presse, prise en général, à l'égard de M. Bizet, par ce fait qu'il était classé, sans raison d'ailleurs, mais à coup sûr d'une façon irrémédiable, parmi les musiciens français qu'on soupçonnait d'adhérer tant soit peu aux doctrines wagnériennes, non pas qu'ils appliquent en aucune façon les théories qu'ils sont supposés approuver, mais uniquement parce qu'ils ne suivent pas les ornières où tout le monde a passé. Pareille audace équivaut chez nous à un brevet de wagnérisme.

Le dernier acte de la comédie engagée depuis plusieurs années entre le compositeur et ses juges, soit la presse et le public, vient de se jouer à propos de *Carmen*, et cette conclusion inattendue peut tourner tout à l'avantage de M. Bizet, s'il en veut bien étudier la cause, s'il reconnaît que lui-

même n'a fait que déprécier et rabaisser en pure perte son talent, sans rencontrer, je ne dirai pas un succès plus franc, mais même une approbation plus sincère. Le musicien s'est naïvement figuré qu'il lui suffirait d'atténuer ses préférences, de répudier ses juvéniles audaces, si timides et si modestes, de se rallier franchement au genre de l'opéra-comique, dont il avait cru pouvoir étendre ou varier les formes consacrées selon les exigences de ses livrets ; d'écrire enfin force couplets guillerets et refrains faciles à retenir, pour conquérir ces éloges si précieux que la plupart des critiques lui refusaient obstinément.

Ils lui commandaient de s'amender et de rejeter ses propres idées pour adopter les leurs ; il jugea qu'il avait assez longtemps résisté et se courba humblement sous cet ordre formel. Qu'arrive-t-il ? C'est que ses juges, tout fiers d'avoir aussi facilement humilié ce superbe, élèvent de nouvelles exigences, et, la faiblesse momentanée du justiciable doublant leur assurance, ils le traitent encore plus durement pour ses erreurs passées, sans lui savoir gré de les avoir répudiées. Leur siège est fait d'avance, et M. Bizet ferait jouer demain, sous son nom, tel opéra oublié de Grétry ou de Philidor, qu'il se trouverait encore des gens délicats pour le juger convaincu de wagnérisme aussi justement que par le passé, et pour le vouer à une réprobation universelle.

Qu'a-t-il servi à M. Bizet de se plier au goût de personnes dont il doit se rire par derrière et railler les façons de voir en musique, si différentes

des siennes, de celles du moins qu'il s'est laissé gracieusement attribuer ? La presse lui marque encore moins de faveur, et le public moins d'empressement. Le seul résultat de cette regrettable évolution sera de retirer au compositeur l'approbation et l'appui des rares personnes, amateurs ou critiques, qui, sans le porter droit aux nues, aimaient au moins à rendre justice à ses tentatives sérieuses, à la justesse de ses vues artistiques, et auguraient bien de cette sévérité du musicien envers lui-même. Du reste, cet opéra-comique n'est qu'une longue suite de compromis, aussi bien dans le poème que dans la musique, et en matière d'art, les compromis n'ont jamais servi ceux qui y ont recours, et qui se sont vus bientôt repoussés à la fois par les deux écoles qu'ils voulaient ménager.

J'accorde que le sujet de *Carmen* ne convenait guère au genre opéra-comique et ne présente à tous les plans que des âmes viles et de vilaines gens ; mais il fallait ou le laisser dans le livre, ou le présenter tel quel. Il était impossible, quoi qu'on fît, de le rendre aimable et gracieux ; au moins fallait-il le laisser émouvant et terrible, comme il est dans la nouvelle. On pouvait et on devait en tirer un drame vigoureux, répugnant peut-être par cette série de honteux forfaits, mais un drame propre à intéresser le public qui désire de ces émotions poignantes, au lieu de l'atténuer et de le transformer en vulgaire opéra-comique, avec une pointe de pathétique et un meurtre final peu explicable. Dans le roman, en effet, le trépas

de Carmen n'est que la juste punition de tous les crimes qu'elle a fait commettre à José, c'est la revanche vengeresse de tous ceux qu'elle lui a fait tuer; ici, au contraire, n'ayant jamais causé mort d'homme et n'ayant fait que débaucher un soldat facile à l'amourette, elle meurt presque injustement, car le véritable coupable, c'est celui qui la tue. Que signifie encore cette jeune Micaëla, qui vient soupirer ses fades romances dans ce drame sauvage et terrible; cette douce enfant, cette sœur de lait qui, depuis Alice, a reparu dans vingt opéras-comiques, à la grande joie des âmes tendres et des cœurs sensibles? En un mot, une pièce tirée de *Carmen* pouvait offrir un intérêt poignant et une sombre terreur. Les arrangeurs ont voulu l'atténuer de façon à amuser ceux qui veulent rire et à intéresser ceux qui veulent pleurer : le contraire arriverait plutôt.

La musique de M. Bizet cadre bien avec ce poème par ses défaillances voulues, par ses justes aspirations aussitôt réprimées et par ses concessions inutiles. Le principal mérite de M. Bizet, celui dont il n'a pu se dépouiller, quoi qu'il fît, est de savoir remarquablement manier l'orchestre. Ses combinaisons d'instruments, ses jolis accouplements de timbres, ce curieux travail de l'orchestre brillent sans conteste dans les intermèdes symphoniques, et relèvent singulièrement plusieurs morceaux vocaux où la phrase mélodique est d'une banalité bien faite pour séduire les oreilles les moins musiciennes. Il s'efforce, à la vérité, de rendre avec justesse l'expression des

Mon cher ami,

Avez-vous réfléchi ?

Vous plaît-il agréable

d'avoir

1° le concerto de Lalo à 4 mains.

2° la 9me marche de concerto à 2 mains

3° une transcription amusante

du Carnaval de Guiraud (à 2 mains)

Si oui — aimeriez vous venir

ce soir en tête-à-tête dans un moment ou

au soir de 7 heures ?

Dites-moi oui ou non — Je suis

en train de faire mon travail d'été —

Si l'affaire vous va — vous

arrangez cela comme vous voudrez — Je tiens

pour ce que vous faites au [illegible] bien faire.

Mille fois à vous. Georges Bizet

paroles et la situation dramatique, mais cette préoccupation d'instinct cède souvent devant la préoccupation réfléchie de ne pas effaroucher les amateurs de phrases carrées et de gracieux refrains. Si j'énumérais page par page cette longue partition, j'aurais trop souvent à condamner très sévèrement un musicien duquel j'attendais beaucoup mieux ; mais cette façon de procéder me déplairait à l'égard d'un artiste sur lequel on peut encore fonder quelque espoir. Ces réserves une fois posées, je me contenterai donc de rechercher dans quelles pages de l'œuvre se retrouve heureusement le compositeur de *l'Arlésienne* et de *Djamileh*.

Le morceau de beaucoup le meilleur est la deuxième partie du prélude, une large mélodie chantée par les violoncelles, clarinettes, bassons et pistons, sur une vigoureuse batterie des instruments à cordes ; il y a de la puissance et de l'élévation dans cette phrase, qu'on réentendra partiellement lorsque Carmen jettera la fleur au nez de José et lorsque celui-ci tuera sa maîtresse. Les divers épisodes de la scène de la place publique sont finement rendus, surtout les propos des soldats et le refrain des gamins ; le chœur des cigarières est assez gracieux, et la *havanera* de Carmen, chanson originale du pays, est rehaussée par de jolis dessins d'orchestre. Le duo de José avec Micaëla est d'un sentiment à la fois précieux et banal, comme tout ce rôle de jeune fille, qui ne pouvait inspirer au musicien que des romances d'une fadeur insignifiante.

Le début du second acte est d'une couleur étrange et d'une animation extrême, grâce à la mise en scène et aux costumes d'une grande exactitude, et aussi à la musique, à cette *romanesca* qui commence en sourdine et lentement, pour finir en tourbillonnant, au bruit des éclats de rire, des castagnettes, des tambours de basque. Je louerai encore, dans cet acte, l'ensemble contrasté de la retraite et de la danse de Carmen. Le musicien qui a, par trois fois, tiré un heureux parti de pareils contrastes, a très habilement écrit cette scène ainsi que le duo qui suit, où les hésitations de José, bientôt vaincues par les caresses de Carmen, sont délicatement rendues dans la phrase : *Là-bas, dans la montagne.*

Je ne vois, à citer, dans les derniers actes, outre le travail d'orchestre qui offre un intérêt constant, que le trio des cartes, où les sombres pressentiments de Carmen se heurtent aux joyeuses prédictions de ses compagnes ; et enfin la scène finale du meurtre, à l'entrée du cirque, tandis qu'éclatent les cris de joie du peuple acclamant le toréador Escamillo. Il est à remarquer que les rares épisodes où M. Bizet s'est tout à fait relevé, sont absolument des scènes de drame, partant d'opéra ; et c'est précisément parce qu'il a pu aborder là le genre qui lui convient véritablement, qu'il a rencontré force élans chaleureux. Il est donc permis de croire qu'il suffisait au musicien et à ses amis de vouloir pour qu'il en fût ainsi de tout l'opéra, qu'eux-mêmes le savaient et qu'ils se sont fourvoyés à bon escient. Tant il est vrai

que : autre chose est de savoir ce qu'il convient de faire, autre chose de l'oser.

Mme Galli-Marié ose, et c'est la raison de son prodigieux succès dans le rôle de Carmen, qui restera sa création la plus remarquable. Actrice, chanteuse ou danseuse par occasion, elle a su donner à cette étrange figure de zingara un cachet de vérité saisissante ; elle en fait même accepter les côtés scabreux à force de crânerie élégante. D'étude ou d'instinct, elle joue vraiment ce rôle au naturel.

* * *

Avril 1883.

La reprise de *Carmen* m'a reporté de huit ans en arrière, et Dieu sait tous les souvenirs que cet ouvrage a rappelés à mon esprit ! D'abord la première représentation, donnée en mars 1875, par la direction du Locle agonisante, devant un auditoire interloqué par le sujet comme par la musique et déclarant obscure, surchargée, wagnérienne, incompréhensible, cette partition qu'on trouve aujourd'hui charmante, on ne peut plus claire, élégante et pittoresque. Et notez que ce sont exactement les mêmes juges, les mêmes amateurs et les mêmes journalistes ; ils bâillaient, autrefois, de façon scandaleuse ; aujourd'hui, ils applaudissent hors de toute mesure. Ensuite, les représentations, cinquante au total, mais très espacées — j'en vis plusieurs pour mon plaisir — et de jour en jour moins suivies par le public qui avait tout à fait désappris le chemin de l'Opéra-Comique ; une dernière enfin, après la déconfi-

ture du directeur, pendant l'hiver 1875-1876 et devant une salle uniquement remplie avec des billets donnés.

Je fus, en ce temps-là, d'un avis opposé au jugement rendu par la presse avec une unanimité touchante. Alors que tout le monde, appréciant la marchandise sur l'étiquette, condamnait *Carmen* en raison de *Djamileh* et reprochait, sans discerner, à ce nouvel ouvrage les audaces juvéniles qu'on avait blâmées dans le précédent, mes critiques portaient, au contraire, sur les concessions que le musicien, désireux du succès, avait cru devoir faire à l'opinion courante, et cela sans aucune utilité, puisque ces juges perspicaces ne se rendaient même pas compte à quel point le compositeur avait suivi leurs conseils. J'insistais surtout sur le désaccord produit par ces concessions, par ces épisodes tout à fait conventionnels, par ces morceaux de pur opéra-comique, avec les tableaux colorés et les personnages si vivants du drame original; enfin j'expliquais ces faiblesses, ces tâtonnements, par l'indécision d'un esprit mobile et malléable à l'excès, qui pressentait bien dans quel sens il fallait aller, mais qui ne demandait qu'à louvoyer pour contenter tout le monde. En agissant ainsi, disais-je, il n'a pas ramené le public à sa musique et il a éloigné ceux qui l'avaient défendu tout d'abord avec quelque ardeur.

Le temps a rendu cette disparate encore plus sensible. En fait, c'est là le défaut grave, irrémédiable de cette œuvre, extrêmement colorée et

vivante en ses bons endroits. Chaque fois que Bizet a dû mettre en musique une scène prise dans le cœur de la nouvelle si nerveuse et si cruelle de Mérimée, il a été heureusement inspiré, tant il est vrai que l'originalité appelle l'originalité et qu'un musicien de cette valeur ne pouvait qu'être échauffé par un livret si distant de l'opéra-comique ordinaire en quelques-unes de ses parties. Au contraire, a-t-il à traiter les scènes imaginées par MM. Meilhac et Halévy pour travestir la nouvelle de Mérimée en opéra-comique, et toutes empruntées aux conventions les plus vieilles; a-t-il à mettre en musique un troisième acte tout rempli de morceaux de facture; a-t-il à faire chanter ce personnage si rebattu de Micaëla, l'ange sauveur, imité d'Alice, dans *Robert le Diable*, il devient alors commun, vulgaire et ne tire plus rien de son sac; il ne fait plus qu'imiter ses devanciers ou ses contemporains dans ce qu'ils ont écrit de plus banal. Et le contraste est absolu; même dans les actes les meilleurs, sitôt qu'apparaissent des personnages de convention, comme Micaëla, la fiancée protectrice, ou les deux bandits, l'un farouche et brutal, l'autre bavard et poltron, le musicien perd toutes ses qualités naturelles et leur fait chanter les choses les plus vulgaires à profusion.

Bizet, me dira-t-on, était encore un homme jeune; il n'avait pas trente-sept ans; il était trop heureux d'avoir un livret signé de deux auteurs à succès et n'avait pas assez d'autorité pour le leur faire arranger comme il aurait voulu; de plus, il

voulait bien céder d'abord aux goûts du public, pour le vaincre et lui imposer ensuite ses propres préférences. J'admets ces raisons, qui ne se seraient pas toutes réalisées, je crois bien, si Bizet avait vécu; mais enfin je les prends pour bonnes. Il n'en est pas moins vrai que je dois juger Bizet sur ce qu'il a fait, non sur ce qu'il aurait pu faire, à ce que disent ses amis. Ces hésitations étaient de son âge; accordé. C'était, avec ses inégalités, un musicien plein de jeunesse et d'avenir, d'un tempérament plus riche qu'aucun de ses camarades et rivaux; il y paraît bien aujourd'hui, puisque, huit ans après sa mort, alors que ceux de son âge ont acquis leur maturité pleine, ont donné leurs œuvres les plus personnelles et sont arrivés pour la plupart aux honneurs, *Carmen*, cette œuvre inégale d'un musicien de trente-six ans, est encore supérieure, en plus d'un passage, à tout ce que les autres ont produit depuis lors. Mais, tout en constatant cette supériorité relative de Bizet, tout en regrettant que tant de belles promesses aient été anéanties par une mort prématurée, on ne peut, pour lui comme pour Hérold, juger que ce qu'il a fait, sans essayer de prévoir ce qu'il aurait pu produire; on risquerait trop de se fourvoyer.

Cette indécision sur le but à atteindre et ces fluctuations de droite et de gauche étaient dans la nature de Bizet. On vient de publier des lettres de lui, comme on fait souvent pour les artistes morts jeunes, — c'est encore une façon de les pleurer, — et cette publication n'aura pas été

inutile, en ce qu'elle montre à quel point les aspirations naturelles de Bizet ont été comprimées, partant son indécision naturelle augmentée, par le règlement imposé aux musiciens prix de Rome. A quoi bon leur imposer d'envoyer telle année une messe, telle autre un opéra? Laissez donc leur talent se développer dans la voie où ils se sentent appelés; laissez-les écrire à leur choix une messe, un oratorio, une cantate, une symphonie, un opéra-comique, un opéra, si telle est leur tendance, et ne les forcez pas à écrire de mauvaise musique religieuse, s'ils se sentent appelés vers le théâtre, ou *vice versa*. Il est bien clair que, le jour où M. Serpette compta comme envoi de Rome une opérette, il se moquait du monde, et qu'on aurait dû lui couper tout net sa pension; mais, lorsque Bizet envoyait de Rome un véritable opéra contre une messe, il ne méritait pas d'être traité comme suit : « Nous devons blâmer M. Bizet, écrivait le rapporteur, d'avoir fait un opéra quand le règlement demandait une messe; nous lui rappelons que les natures les plus enjouées trouvent dans la méditation et l'interprétation des choses sublimes un style indispensable même dans les productions légères, et sans lequel une œuvre ne saurait être durable. » Ce rapporteur était, paraît-il, M. Ambroise Thomas; il a dû garder précieusement la plume avec laquelle il rédigea ce rapport prudhommesque — et s'en resservir plus d'une fois.

La partition de *Carmen*, telle quelle, a des parties excellentes. Le deuxième acte, en particu-

lier, est très coloré, très expressif d'un bout à l'autre, excepté dans l'air du Torero, suffisamment banal pour être devenu populaire, et le quintette également banal des Contrebandiers. Mais tout le tableau initial, la danse enivrante des Bohémiennes, puis la scène entre Carmen et José, interrompue par les clairons qui sonnent la retraite, enfin le duo qui suit, sont traités avec une verve et une habileté rares. Le premier acte offre aussi des épisodes charmants : le chant fatigué des soldats regardant défiler les passants, le chœur des cigarières, la fameuse *habanera* de Carmen, la sévillane qu'elle chante afin de séduire le brigadier José. J'oubliais la marche de la garde montante et descendante avec fifres et clairons : M. Delibes ne l'a pas oubliée en composant certain entr'acte de *Lakmé*. Le troisième acte est mauvais presque d'un bout à l'autre; au quatrième, il faut louer la marche des Toreros avec exclamations du peuple, la déclaration échangée entre Carmen et Escamillo, puis le grand duo final entre Carmen et José, d'une déclamation très juste, où les personnages en scène ne chantent pas pour chanter, et qui aboutit, par une progression puissante, à la mort de Carmen, tandis qu'éclatent dans le cirque les fanfares annonçant le triomphe de l'irrésistible Escamillo.

Le succès remporté par *Carmen*, d'abord à Bruxelles, puis par toute l'Europe et jusqu'en Amérique, après la courte et pénible carrière qu'elle avait fournie à Paris, devait forcer tôt ou tard le directeur de l'Opéra-Comique à la re-

prendre. On assurait cependant que M. Carvalho ne serait pas ce directeur-là, parce qu'il a toujours eu, disait-on, très peu de penchant pour les ouvrages qu'il n'a pas montés d'origine, au boulevard du Temple ou à la place du Châtelet. Le fait est qu'il a résisté longtemps, en se retranchant derrière des raisons assez plausibles, surtout l'absence d'une actrice à laquelle le rôle si particulier de Carmen pût convenir. Il a fini cependant par céder au cri général et il nous a rendu *Carmen*, mais de quelle façon pitoyable! Ici, j'ouvre une parenthèse. M. Carvalho a des admirateurs féroces — je n'ai jamais été du nombre — et des détracteurs acharnés — ai-je besoin de dire que je ne suis pas non plus de ceux-là? Or, ces derniers assuraient, l'autre soir, que M. Carvalho n'avait ainsi joué *Carmen*, avec une distribution très médiocre et une exécution affligeante de l'orchestre et des chœurs, que pour s'en débarrasser une bonne fois; ils rappelaient même, à ce propos, le précédent de *la Statue*, étranglée assez proprement pour arriver plus vite à *Psyché*. Je n'irai pas jusque-là; mais une reprise aussi fautive et qui sent une hâte extrême a lieu de surprendre, étant donné le peu de goût de M. Carvalho pour les œuvres établies par lui-même, étant donnés surtout ses scrupules habituels avant de jouer une pièce et les soins qu'il met d'ordinaire à ne rien présenter que de parfait, au moins pour la mise en scène et les décors.

Visiblement, *Carmen* n'était pas au point. De plus, la mise en scène a été changée jusqu'à en

fausser complètement l'aspect général. On a voulu, disent certaines gens, mieux mettre cette œuvre étrange et sauvage dans l'optique de l'Opéra-Comique, en atténuer les côtés réalistes et dangereux; si cette pièce, ajoutent-ils, a tellement réussi à l'étranger, après avoir échoué à Paris, c'est qu'elle choquait trop le public en langue française et passait mieux sous une traduction habilement voilée. La raison n'est que spécieuse, et ce qui le prouve c'est que nulle part *Carmen* n'a remporté plus de succès qu'à Bruxelles, où elle n'était pas chantée en flamand, j'imagine. En fait, M. Carvalho, avec ses réelles qualités de metteur en scène, a le tort de vouloir remanier, pour les agrandir, toutes les mises en scène réglées par d'autres que par lui. Quand il reprend *le Domino noir*, il transforme le petit souper du deuxième acte en un grand repas de corps, et, la table n'y suffisant pas, la moitié des seigneurs s'en vont dîner à la cuisine. Au deuxième acte de *Carmen*, au lieu de cette *posada* borgne où quatre ou cinq officiers lutinaient quelques bohémiennes d'agréable humeur, voici une grande auberge avec soixante ou cent voyageurs, et vingt danseuses au moins. C'est absurde et voilà-t-il pas un beau lieu de rendez-vous pour des contrebandiers qu'une auberge à ce point fréquentée! En vérité, la mise en scène de ce début du deuxième acte, autrefois d'une réalité saisissante, est présentement réglée en dépit du sens commun. C'est une *Carmen* des familles, toute honnête et toute bourgeoise, qu'on vient de nous donner là, sous

le visage de Mme Isaac. La véritable nous sera peut-être rendue un jour avec Mme Galli-Marié.

III

L'ARLÉSIENNE

Mai 1885.

Sur tant de journalistes qui crient aujourd'hui au chef-d'œuvre en écoutant *l'Arlésienne* et qui s'apitoient sur le martyre infligé par la presse à Bizet, combien l'avaient à peine écoutée autrefois, spirituellement blaguée, et avaient ainsi doublé les souffrances du compositeur auquel ils montrent à présent tant de charitable intérêt ? Tous ou presque tous, car dans le nombre il en est beaucoup qui ne tenaient pas la plume de critique il y a treize ans, qui, par conséquent, n'ont pas vu *l'Arlésienne* en ce temps — on s'en aperçoit de reste aux erreurs qu'ils débitent sans sourciller — et qui se réjouissaient fort d'éviter pareille corvée. A la vérité, j'ai l'air d'un ancêtre aujourd'hui, tant j'évoque ici de souvenirs; mais j'ai, sur beaucoup de mes confrères actuels, l'avantage d'avoir vu deux ou trois fois *l'Arlésienne* en sa nouveauté, et comme je tenais dès lors Bizet en quelque estime, j'ai suivi ces représentations avec un intérêt tout particulier, et me les rappelle en détail. Au mois de mai de cette année 1872, Bizet avait fait jouer sa *Djamileh* à l'Opéra-Comique, et ç'avait été dans la presse un cri de réprobation presque unanime. Je venais de donner mes premiers feuilletons, et la singularité de mon article,

où j'osais bien défendre une œuvre aussi généralement décriée, m'avait valu quelques quolibets plus ou moins charitables sur l'étrangeté de mes préférences musicales... Cela ne faisait que de commencer.

Lorsqu'arriva la première représentation de *l'Arlésienne* au Vaudeville, les très rares critiques musicaux qui avaient défendu *Djamileh* se glissèrent dans la salle, au grand étonnement des critiques dramatiques, qui comprenaient peu pareille curiosité pour une musique à laquelle ils n'entendaient rien, et qui leur paraissait tout simplement un embarras. D'ailleurs, on n'écoutait pas. Un seul journaliste a dit vrai, ces jours-ci : c'est celui qui a représenté Daudet et Bizet derrière la toile, entendant avec surprise et désespoir le brouhaha incessant de la salle, le bruit des allants et venants, des gens bavardant, des portes ouvertes et fermées, des petits bancs, tandis que l'orchestre exécutait l'ouverture ou les entr'actes symphoniques. Cela, c'est à la lettre, et, derrière moi, des écrivains, très indulgents d'habitude, et qui d'ailleurs n'arrêtaient pas de causer, se demandaient avec un sincère effroi ce que leur voulait ce wagnériste endiablé de Bizet avec sa cacophonie orchestrale. Et voilà comment fut exactement reçue *l'Arlésienne* a son apparition. Cependant, comme en définitive, un morceau : l'*Intermezzo*, communément appelé le menuet de *l'Arlésienne*, — et qu'un journal infaillible a confondu, ces jours derniers, avec le prélude du troisième tableau, — avait plu par son rythme si

franc, si joyeux; comme on avait suffisamment malmené Bizet six mois plus tôt, la presse, en général, fut indifférente et dédaigneuse au lieu d'être hostile et cruelle, ainsi qu'elle l'avait été pour *Djamileh*. « ... Le caractère de la musique s'harmonise assez heureusement avec la couleur générale de l'œuvre... Rien de saillant toutefois... Le musicien semble avoir voulu s'effacer derrière le poète... Le mélodrame y perd de son importance, mais on ne saurait lui en vouloir de se sacrifier à l'effet général, etc. » Telles sont les phrases peu compromettantes au moyen desquelles on reconduisit poliment cet indiscret compositeur.

C'est par les concerts que la réputation de Bizet a pris corps et c'est *l'Arlésienne* qui a surtout contribué à le faire remonter dans l'estime du public : grâces en soient rendues à M. Pasdeloup qui, bien avant M. Colonne, a eu l'excellente idée de nous offrir en suite d'orchestre — et Dieu sait avec quel succès grandissant chaque jour — les principaux fragments de cette œuvre à jamais enterrée au théâtre, on le croyait du moins. Je n'ai pas besoin de rappeler que ceux d'entre les critiques qui avaient le plus dédaigneusement traité la musique de *l'Arlésienne* à la scène, ignorèrent complètement sa résurrection, jusqu'au jour où ce ne fut qu'un applaudissement général dans tout Paris ; car ces gens-là, qui se donnent pour de fervents mélomanes quand il s'agit d'œuvres théâtrales, ne mettent jamais les pieds dans les concerts et ne soupçonnent rien de ce

qu'on y entend, ce qui ne les empêche pas de tout savoir. C'est ainsi que l'un d'eux, grand justicier de naissance et qui parle toujours de haut, a versé des larmes sur le sacrifice imposé autrefois à Bizet, par M. Carvalho, de restreindre et lacérer son œuvre afin de la réduire au petit cadre et au petit orchestre du Vaudeville. Eh mais ! mon savant ami, votre science habituelle est en défaut et c'est là tout le contraire de la vérité. C'est après l'insuccès de *l'Arlésienne* au théâtre que Bizet la reprit et — sans ajouter aucun morceau — l'arrangea pour grand orchestre, afin qu'on la pût jouer chez M. Pasdeloup et ailleurs ; mais il l'avait spécialement écrite en vue d'un orchestre rudimentaire et dont voici la composition curieuse à titre de souvenir : sept premiers violons, pas de seconds, deux altos, cinq violoncelles, deux contrebasses, une flûte, un hautbois, un cornet à piston, deux cors, deux bassons, timbales, harmonium et piano. C'est M. Constantin, chef d'orchestre à l'Athénée, qui dirigeait ce petit noyau de musiciens.

C'en était assez pour la salle du Vaudeville. A l'Odéon, mieux valait exécuter l'œuvre avec l'orchestration que Bizet avait récrite en vue des concerts. C'est sous cet aspect qu'elle est connue aujourd'hui de tout le monde, et en la donnant sous sa forme primitive, on aurait risqué de tromper l'attente du public, — ce qui ne vaut jamais rien, — d'autant plus que l'orchestration originale aurait certainement paru très maigre dans le grand vaisseau de l'Odéon. L'exécution,

confiée à l'orchestre et aux chœurs ordinaires de M. Colonne, ainsi que M. Porel l'avait fait précédemment pour *Athalie*, est excellente et fait parfaitement valoir ces courts mélodrames, d'une expression si touchante, et ces délicieux petits chœurs, notamment celui du rappel des bergers et celui bâti sur le *Noël des Rois*, qui s'adaptent à merveille avec la pièce et ne s'en peuvent pas séparer. Sans plus parler des morceaux relativement importants qui ont formé la Suite d'orchestre de *l'Arlésienne*, aujourd'hui classique, ce qui frappe à cette audition complète, c'est la façon parfaite dont toutes ces petites phrases de huit ou dix mesures, dont il n'y avait plus trace au concert, sont adhérentes au drame et font corps avec lui. En particulier, les dix-huit mesures pendant lesquelles l'Innocent, au deuxième acte, s'endort aux pieds de Frédéri, et qui sont bâties sur l'air provençal *Er dou guet*, sont un petit bijou dans ce genre, ainsi que les dix mesures de chœur à bouche fermée qui précèdent : c'est absolument délicieux.

M. Porel peut se féliciter comme directeur, et l'on doit le féliciter comme artiste, d'avoir remis *l'Arlésienne* à la scène et d'avoir ainsi réparé une criante injustice envers les deux auteurs. Le succès le récompense de son initiative : allons, tant mieux ; la fortune est donc quelquefois clairvoyante. Il faut louer aussi M. Colonne pour la façon dont il dirige toute la partie musicale. Il aurait mieux valu cependant qu'il ne demandât pas une photographie de Bizet à sa veuve et que

celle-ci ne lui écrivit pas la lettre de remerciements traditionnelle, ainsi qu'on fait toujours pour M. Danbé. Ces éloges publics, adressés après toute œuvre musicale importante par l'auteur ou, à son défaut, par sa veuve, sa fille ou son collaborateur au chef d'orchestre qui a dirigé l'exécution — pourquoi pas aux choristes, machinistes et pompiers? — sont tout à fait ridicules. Un chef d'orchestre et ses musiciens ne font que leur strict devoir en manœuvrant aussi bien que possible. Et puis le seul fait qu'on envoie exactement les mêmes compliments à tous les chefs n'enlève-t-il pas un peu de leur prix à ces félicitations? Simple moyen de réclame auprès du public et moyen qui commence à s'user, car on ne fait plus qu'en rire aujourd'hui.

IV

LES PÊCHEURS DE PERLES

Avril 1889.

C'est rendre un mauvais service aux artistes, musiciens ou autres, lorsque leur mérite est enfin reconnu, que d'aller rechercher leurs premiers essais, leurs œuvres de début, et de prétendre aussi les imposer à l'admiration du public. De ce que Bizet, par exemple, a fini par composer *l'Arlésienne* et *Carmen*, qu'on eut tort de mal accueillir, il ne s'ensuit pas que ses partitions antérieures méritent de fixer à présent notre attention, de provoquer nos bravos, uniquement parce qu'elles furent également mal reçues lorsqu'elles

se produisirent à la lumière de la rampe. Il est tout naturel qu'un compositeur, même avec des dons exceptionnels, traverse une période de fluctuations, d'essais en partie infructueux; mais, plus tard, ces premiers ouvrages, curieux à parcourir ou à connaître par fragments, pour se rendre compte du chemin que l'artiste aura parcouru depuis ses débuts jusqu'au plein développement de son talent, ne présentent pas, d'ordinaire, un intérêt assez vif pour pouvoir reparaître en scène avec de réelles chances de succès : à quoi bon, dès lors, aller rechercher ces partitions dont les bons morceaux ont surnagé, se chantent dans les concerts et suffisent amplement à notre curiosité? Le reste, on s'en aperçoit après l'épreuve, est parfaitement médiocre et ne saurait nullement rehausser dans notre esprit le musicien qu'on prétend honorer.

C'est exactement ce qui vient d'arriver avec *les Pêcheurs de perles*. Cet opéra, le premier de Bizet, — abstraction faite de son petit *Docteur Miracle*, couronné au concours des Bouffes-Parisiens et représenté sur ce théâtre en 1857, — n'eut aucun succès lorsqu'il parut au Théâtre-Lyrique le 30 septembre 1863; il servait pourtant de début à deux artistes célèbres en province et qui devaient conquérir d'emblée une position enviable à Paris : Mlle Léontine de Maësen et M. Ismaël. Un livret parfaitement banal et des plus obscurs, une musique extrêmement inégale, où certaines pages, d'une grâce rêveuse et d'une couleur trop cherchée, alternaient avec des ensembles

et des morceaux très communs et soutenus par une orchestration extrêmement bruyante : il n'y avait rien là qui pût enlever le succès.

Au contraire, et il fallait prêter une oreille attentive, être du métier, en un mot, pour discerner dans cette œuvre incertaine et se rattachant à toutes les écoles la promesse d'un talent tant soit peu personnel. Berlioz lui-même, extrêmement bien disposé pour Bizet, et qui ne jeta la plume qu'après avoir soutenu de son mieux *les Pêcheurs de perles*, loue personnellement l'artiste encore plus que l'œuvre : « Excellent musicien, dit-il en substance, lecteur incomparable au piano, très riche d'idées et déjà maître de son orchestre, auquel il ne faut pas ménager les encouragements, car c'est un grand bonheur qu'il ait pu débuter ainsi dès son retour de Rome au lieu d'être étouffé pour jamais, comme il arrive en notre pays, sous les qualifications de brillant pianiste et bon lecteur. »

Depuis que *Carmen* a conquis une renommée universelle et que *l'Arlésienne*, moins généralement connue, est encore plus appréciée des connaisseurs, certains amis trop zélés de Bizet, sans parler des gens intéressés à la vente, à la diffusion de ses œuvres, ont imaginé de tirer de l'oubli ses partitions de début ou plutôt la première de ces partitions. Cet opéra, très facile à monter, par la bonne raison qu'il demande seulement trois solistes importants, s'est joué, avec quelque apparence de succès, en Belgique, en Italie et même à Monte-Carlo. De façon qu'il a fini, comme *Car-*

men, par revenir en France ; mais il ne s'y maintiendra pas aussi longtemps, car la récente épreuve qu'on vient de tenter a simplement prouvé ceci : qu'en dehors des deux ou trois fragments applaudis dans les concerts, il n'y a pas grand'chose à conserver de cette première œuvre. On le pouvait bien soupçonner : ce sont les amis de Bizet qui l'auront prouvé.

Le meilleur morceau, sans comparaison aucune, est le duo pour ténor et baryton où les deux amis, Nadir et Zurga, se rappellent la poétique apparition qui les ravit, à Candi, dans le demi-jour d'une pagode : un duo d'une mélancolie exquise, absolument remarquable sous la plume d'un débutant, et qui, depuis l'origine, est devenu célèbre à force d'être exécuté dans les salons et les concerts. Le rôle du ténor, de beaucoup le mieux traité, compte aussi une mélodie gracieuse : *Je crois entendre encore*, et une jolie chanson accompagnée simplement par la harpe ; tandis que le baryton n'a plus à chanter qu'un long arioso banal et pleurard et que le soprano, médiocrement partagé avec une cavatine peu saillante, se joint du moins au ténor pour dire un duo dont la jolie phrase initiale est chantée d'abord par Nadir, puis par Leïla, par tous les deux enfin, avant d'aboutir à un bruyant et malencontreux unisson.

Voilà les scènes réellement saillantes de la partition, celles du moins qui nous paraissent telles à cette heure, en les jugeant avec nos idées actuelles. Mais on comprend très bien qu'elles

Civili
Civili

n'aient pas vivement frappé les auditeurs d'il y a vingt-six ans ; que ceux-ci, moins friands que les amateurs actuels de sentiment poétique ou de coloris pittoresque, aient laissé passer ces morceaux sans les applaudir et n'aient vu que ce qu'il y avait de mauvais dans cet ouvrage, car c'était justement les passages sur lesquels l'attention devait se fixer autrefois. Cette partition montre chez l'auteur beaucoup de bonnes intentions qui ne sont pas toujours suivies d'effet ; la note langoureuse y domine, et ces pages rêveuses et poétiques sont vraiment celles où se révèle un compositeur dont l'originalité n'est pas la qualité maîtresse, car il subit manifestement l'influence, alors si puissante, de M. Gounod, mais qui possède déjà une rare habileté de facture, et qui, d'instinct, cherche à s'élever au-dessus des banalités courantes.

De cela même on ne devait pas lui savoir gré il y a vingt-six ans, tandis qu'on lui reprochait vivement de ne pas écrire des mélodies faciles à retenir, de traiter son orchestre avec trop de recherche et de rompre en plus d'un cas avec les formules consacrées. Aujourd'hui, les objections sont toutes différentes. Nous faisons à Bizet un mérite de ce qu'on lui reprochait naguère ; seulement, tout en confessant qu'il tentait dès ce temps-là de louables efforts pour sortir des chemins battus, nous sommes bien contraints d'avouer qu'il ne discernait pas nettement le but à atteindre et poussait un peu dans tous les sens. Dans la partition des *Pêcheurs de perles*, en un

mot, il fraye indistinctement avec toutes les écoles et se rattache à tous les maîtres, morts ou vivants. L'influence dominante, on n'en peut douter, est celle de M. Gounod ; mais, dans divers chœurs ou airs de danse, il fait du pittoresque à la façon de Félicien David, et pour les épisodes pathétiques, pour les grands ensembles vocaux, il se met franchement à la remorque de Verdi, qu'il s'efforce d'égaler en tapage.

La pièce est proprement incompréhensible, et vous n'attendez pas que je vous raconte en détail ce mélodrame imité de *la Vestale*, où la prêtresse Leïla, chargée de protéger par ses chants et ses incantations la pêche nocturne des Indiens, oublie son office et tombe dans les bras de l'intrépide Nadir, qui se vante de chasser la panthère le poignard aux dents, mais qui s'entend surtout à soupirer, la nuit, de caressantes cantilènes au bord de la mer. Ah ! le bienheureux Nadir ! Les deux amants paieraient de la tête leur premier baiser si Zurga, le fidèle ami de Nadir, ne reconnaissait en cette Leïla, qu'il aime ardemment, une jeune Hindoue à laquelle il dut autrefois le salut : il se dévoue alors, et, sacrifiant son amour à la reconnaissance, à l'amitié, fait fuir les deux amants et monte à leur place sur le bûcher qui flambe. Ah ! l'intrépide et généreux Zurga !

M. Édouard Sonzogno, à la fois propriétaire de journal, éditeur de musique et directeur de théâtre, est un fort aimable homme, apprécié depuis longtemps en France en raison des vives sympathies qu'il marque pour notre école et nos

musiciens. Il faut donc lui souhaiter bonne chance et lui prêter appui, d'autant mieux qu'en plus des opéras italiens vieux jeu, comme *Linda*, *I Puritani* ou *Maria di Rohan*, qu'il s'est cru forcé d'annoncer pour la forme, il a le ferme projet de nous offrir l'*Orphée* de Gluck. En attendant, ce qu'il nous a présenté de mieux jusqu'à ce jour, en fait d'œuvre ou d'artiste, c'est Mlle Calvé, sans contredit. Félicitons-le de sa trouvaille et souhaitons-lui de ne pas se la voir enlever d'ici peu par quelque audacieux rival.

V

LA JOLIE FILLE DE PERTH

Novembre 1890.

Ce fut une déception grande, il y a dix-huit mois, lorsque M. Sonzogno, essayant de ressusciter l'Opéra-Italien sur la scène de la Gaîté, débuta par *les Pêcheurs de perles*. Ce revirement, cette désillusion, viennent de se reproduire avec *la Jolie Fille de Perth*. Il est bien évident que, durant les quatre années qui séparent cet ouvrage des *Pêcheurs de perles*, le style de Bizet s'était un peu affermi, qu'il était moins indécis et que les nombreuses banalités : roulades, chansons à boire, air de folie, qu'il a intercalées dans sa *Jolie Fille*, ont bien l'air de concessions faites au goût du public, aux exigences des chanteurs. Il se trouve, à côté, des morceaux bien venus, en nombre assez grand pour qu'on devine un timide effort de l'auteur et le désir naissant chez lui de

ne plus se traîner à la remorque d'autrui, de traiter son orchestre avec quelque nouveauté, de dégager enfin, si faire se peut, sa petite originalité au milieu d'influences contraires. Mais ces qualités personnelles sont encore tellement à l'état embryonnaire et noyées dans une si grande quantité de formules rebattues et déjà vieilles il y a vingt ans, qu'il y faut prêter une oreille extrêmement attentive pour les découvrir.

Or le public juge toujours en gros et du premier coup. De là cette nouvelle déception. Pour moi, qui avais très présentes à mon souvenir les représentations originales des *Pêcheurs de perles* et de *la Jolie Fille de Perth*, je savais très bien au-devant de quel échec on courait, en voyant combien le public se grisait avec ce seul nom de Bizet. Car les mêmes griseries avaient recommencé ; on avait rappelé avec quelle joie Bizet s'était jeté sur ce poème, avec quel amour il l'avait traité, quelle affection il avait pour cet opéra où il croyait avoir fait un grand pas en avant. Hélas ! ce livret, que Bizet avait accueilli avec l'empressement d'un compositeur avide de jeter au vent les idées qui lui bourdonnaient dans la tête, est une vieille rengaine mélodramatique où l'on trouve infiniment peu de Walter Scott — en plus du titre — et beaucoup trop des ficelles et situations chères au marquis de Saint-Georges. Cette pièce absurde, où l'on se reconnaît à peine, même en ayant le livret sous les yeux, nous retrace une aventure pareille à celle qui fait le sujet de *Mademoiselle de Belle-Isle*.

L'armurier Henri Smith est fiancé à la fille du riche gantier Glover, Catherine, la jolie fille de Perth; mais le duc de Rothsay, gouverneur de la province, est également épris des charmes de Catherine, et, comme ce maître fou a peu de scrupules, il charge une de ses maîtresses, la bohémienne Mab, d'enlever la belle Catherine et de la lui amener dans son palais une nuit de carnaval. Mab, bien entendu, voulant reconquérir les faveurs du duc, se fait enlever et se présente à lui sous les habits de Catherine; malheureusement, Henri Smith, averti du rapt, fait irruption chez le gouverneur juste au moment où Glover et sa fille y arrivent aussi pour annoncer au duc de Rothsay la prochaine union de Smith avec Catherine... Refus de Henri, supplications de Catherine; opprobre et malédiction; Smith relève le gant contre le brave compagnon Ralph, auteur de la méprise, et qui veut prouver l'innocence de Catherine; folie de celle-ci, et finalement retour à la raison en entendant une gracieuse sérénade que Smith chantait sous sa fenêtre au temps de leurs tranquilles amours. Vous le voyez, c'est la fin de *Martha*, de *l'Étoile du nord* et du *Pardon de Ploërmel* couronnant un livret aussi mélodramatique et banal qu'il est obscur.

Comment Bizet, dont l'esprit était cependant ouvert aux choses littéraires et raillait volontiers les vieilleries ridicules, a-t-il pu s'éprendre un seul instant de cette élucubration surannée? Car le fait est positif: il fut enchanté de cette pauvreté, et, dès qu'il en eut pris connaissance, il

écrivit une lettre de remerciements exubérante à Saint-Georges : « *La Jolie Fille de Perth* sera, de ma part, une éclatante révélation, et l'avenir vous démontrera, cher maître, que l'homme, que l'artiste que vous accueillez mérite votre confiance et votre amitié. » Certainement qu'il la méritait; mais sa partition ne le prouva pas à Saint-Georges : elle ne fut non plus une révélation ni pour les savants de la critique, ni pour les ignorants du public. Car les premiers jugèrent sévèrement cet ouvrage et apprirent aux seconds que c'était là une partition abominable, où le compositeur abandonnait les saines traditions de l'opéra-comique français pour s'orienter du côté d'un musicien barbare auquel la France avait donné une leçon profitable, où l'auteur, enfin, pour masquer sa pénurie d'idées mélodiques, adoptait une mélopée filandreuse et sans rythme accusé, la recouvrait d'harmonies dures et bizarres, d'effets d'instrumentation cruels pour l'oreille et semblait, comme dans *les Pêcheurs de perles*, vouloir rivaliser avec l'horrible charivari de *Tannhœuser*.

Mais c'est tout le contraire et le grand tort de Bizet dans *la Jolie Fille de Perth*, son grand tort aux yeux du public actuel, est précisément d'avoir adopté, pour le plan de son ouvrage en général et de chaque morceau en particulier, les formes rebattues de l'opéra-comique et d'avoir traité son ouvrage, orchestralement et vocalement, comme Halévy l'aurait fait, ou même Adam. Tout en conservant la plupart du temps ces formes surannées, ces airs à roulades, ces morceaux d'ensemble

avec accompagnement martelé, il a, çà et là, trouvé quelque idée originale ou rencontré un heureux effet d'instrumentation. Mais c'est l'exception, par malheur, et même lorsqu'il lui arrive d'être un peu lui-même, il conserve toujours les dispositions chères aux amateurs de ce temps-là, rythme ses morceaux avec une franchise et même une brutalité qui auraient dû lui mériter un accueil plus favorable à l'origine et se montre, à peu près constamment, le respectueux imitateur des maîtres en honneur à l'Opéra-Comique : il aurait pu tout aussi bien porter son ouvrage à la salle Favart. Mais pour avancer que Bizet sacrifie ici le moins du monde aux idées wagnériennes, il faut ne rien connaître, absolument rien, de Richard Wagner, ou parler de *la Jolie Fille de Perth* sans l'avoir entendue ni lue, ce qui est encore possible.

Maintenant soyons juste et reconnaissons qu'au milieu de nombreuses banalités musicales bien dignes du livret de Saint-Georges, il se rencontre plus de pages intéressantes dans *la Jolie Fille de Perth* que dans *les Pêcheurs de perles*. Le prélude est d'abord assez expressif et je citerai quelques phrases élégantes du duc au milieu d'un premier acte, à peu près condamnable en entier; mais le second est de beaucoup meilleur. Voici d'abord cette piquante danse bohémienne dont le mouvement va toujours en augmentant de vitesse et que les concerts ont rendue populaire; il se rencontre aussi là une sérénade amoureuse et passionnée de Henri, délicatement accompagnée et dont le second mouvement, surtout, respire

une passion chaleureuse. Enfin, voici venir, immédiatement après, une chanson bachique ou plutôt une scène d'ivresse triste et touchante à la fois, où l'amour malheureux et toujours dévoué de Ralph est traduit avec une rare intensité d'expression; la coupe même de ce morceau n'est pas banale et cette émotion sincère, cette déclamation saccadée font le vrai mérite de cette page où l'idée mélodique est peu de chose en soi.

Au troisième acte, assez mal rempli, bien qu'il soit bourré de musique et renferme un grand finale dramatique à la Verdi, le finale de la répudiation, il convient de savourer un charmant duetto du duc et de Mab, accompagné par un menuet très délicat, — flûte, hautbois et clarinette jouant à l'unisson sur des arpèges de harpes, — qu'on entend dans la coulisse, car il ne faut pas oublier que le duc a la singulière idée de donner ses rendez-vous galants au beau milieu des bals. Dans le dernier acte enfin, après l'ensemble du défi vigoureusement rythmé entre Smith et Ralph, il est de toute justice de mentionner avec éloge une phrase assez douloureusement émue où Catherine implore en vain de Smith son pardon pour une faute qu'elle n'a pas commise, et surtout le chœur si gracieux de la Saint-Valentin, une des deux pages de cet opéra qui soient demeurées à bon droit célèbres : l'autre est la danse bohémienne, Et l'air de la folie en forme de ballade? Ah! par exemple, s'il était possible de supprimer d'un trait cette insupportable rengaine, quel service on rendrait à l'auteur!

L'impression générale a donc été très médiocre et l'on se rabat, pour l'expliquer, sur les obscurités du poème et son manque d'intérêt. Et cependant le poème lui-même était réduit au strict nécessaire : à rien, car tout le beau dialogue de Saint-Georges et de M. Jules Adenis avait été condensé par ce dernier en quelques récits indispensables que M. Antony Choudens a mis en musique et soudés dans la partition originale avec autant de discrétion que d'adresse. C'était là une précaution excellente à prendre, car tout l'intérêt de la soirée devait consister non pas à proprement parler dans la représentation d'un opéra, mais dans l'audition d'une série de morceaux ou mélodies de Bizet, — *la Jolie Fille de Perth* n'est pas autre chose, — entre lesquels il en pouvait être de charmants ou de médiocres, et le mieux était d'abréger le plus possible les intervalles, les scènes en dialogue qui les séparaient autrefois. Cela va beaucoup plus vite et l'on comprend tout autant...

A présent, il ne reste plus à rejouer, en fait d'opéras de Bizet, que *le Docteur Miracle* et *Djamileh*.

JULES MASSENET

I

ÈVE

Mars 1875.

M. Lamoureux, voulant clore dignement la deuxième année des concerts de la Société de l'Harmonie sacrée, et ne pouvant donner, comme il l'avait annoncé, *la Fête d'Alexandre*, de Hændel, et une reprise de *la Passion*, de Bach, nous a fait entendre, en place de ces chefs-d'œuvre, deux ouvrages signés de compositeurs également bien vus du public, parce qu'ils savent également bien lui servir la musique qu'il aime, à la fois banale et précieuse, simple et prétentieuse, d'une élégance recherchée, d'un charme affecté et d'où se dégage comme un parfum de volupté, mais où il n'y a trop souvent ni sincérité dans le sentiment, ni vérité dans l'expression. Le succès immédiat est le seul but des efforts de ces musiciens, et, dans notre pays, le succès instantané est bien plus le prix de l'adresse que celui du talent — et presque jamais celui du génie.

Il est à remarquer, en effet, que les amateurs français sont toujours des derniers à connaître les œuvres musicales écloses à l'étranger. Ils ne s'en informent que bien des années après leur appari-

tion, et ne les apprécient à leur valeur que longtemps après cette première exécution. Pour les œuvres produites dans leur pays, ils sont bien forcés, sinon de les entendre, du moins d'en entendre parler plus tôt, mais ils ne les comprennent et ne les admirent pas plus vite pour cela, et, le plus souvent, c'est de la postérité que les créateurs doivent attendre une entière justice et de tardifs hommages. C'est là le sort habituel des créations de génie ou de grand talent ; mais pour celles qui ne sont que charmantes et qui marquent surtout chez l'auteur une rare habileté à flatter les goûts et les préférences de ses contemporains, tout en les piquant par quelque saveur délicatement mélangée, le public ne se fait pas longtemps prier pour les applaudir.

S'il affecte un moment de réfléchir, c'est pour faire attribuer plus de prix à ses suffrages, pour exciter la convoitise de l'auteur ; c'est surtout pour se rehausser à ses propres yeux, en se donnant des airs de connaisseur, en exagérant dans sa pensée la valeur et l'obscurité d'un ouvrage qu'il est tout fier d'avoir compris sans effort. Et il n'a pas eu plus de peine à comprendre *Ève* que *Gallia*. Mystère ou lamentation, épisode dramatisé de la Bible ou paraphrase exaltée des versets de Jérémie, c'est tout un ; c'est la même musique, d'une teinte poétique séduisante, d'une émotion discrète et voilée, douce, tendre, féminine en un mot, mais où il n'y a pas trace de grandeur surhumaine ni de sentiment religieux.

A la suite de son regrettable échec au théâtre,

avec *Don César de Bazan*, M. Massenet s'est livré avec plus d'ardeur que jamais au genre symphonique qui lui avait valu ses premiers succès, et il a entrepris de grandes œuvres vocales en vue des concerts, — c'est-à-dire dans un cadre où l'auteur peut se mouvoir à l'aise et n'a d'autres bornes que celles de sa fantaisie, le public se prêtant volontiers à toutes les combinaisons écloses dans l'imagination du poète et du musicien. M. Massenet me paraît suivre là une voie périlleuse et s'égarer, aussi bien dans la conception première de ses compositions que dans la mise en œuvre même de ses pensées, dans son travail purement musical.

Les sujets religieux étant de beaucoup les plus nombreux et les mieux faits pour exciter l'inspiration du musicien qui émigre du théâtre au concert, M. Massenet a dû naturellement porter son choix sur des scènes tirées de la Bible et de l'Évangile. Il a pensé, à juste titre, que les maîtres anciens avaient assez mis en lumière le côté divin et religieux de ces épisodes, qu'ils l'avaient fait avec une ampleur et une sérénité incomparables, qu'il était inutile de les imiter et que, d'ailleurs, les développements de la musique moderne répugnaient à ce rôle servile et commandaient au musicien de tenter une nouvelle voie sur ce terrain déjà exploré. Il eut l'idée alors de dramatiser ces sujets, traités naguère avec un calme et une grandeur inaltérables. Lors donc qu'il en tire un poème musical, un drame sacré ou un mystère, — peu importe le titre, — il veut surtout mettre en relief le côté purement profane et poétique; il

cherche à en exprimer les sentiments positifs et *humains ;* — c'est l'expression même que M. Massenet emploie volontiers, quand il cherche à déterminer le caractère de sa tentative artistique.

J'accorde au musicien que la forme de l'oratorio classique n'est plus guère acceptable de nos jours et que, pour la renouveler, il convenait de donner plus d'animation et de vie à ces tableaux si grandioses, si froidement majestueux ; de là ces drames sacrés ou drames bibliques, dont le premier est aussi le chef-d'œuvre incomparable : *l'Enfance du Christ*. Mais du moment que M. Massenet voulait prendre surtout le côté vivant et humain des épisodes de la Bible, au moins fallait-il choisir ceux dont les principales scènes peuvent se rapprocher de la vie commune. Il en était ainsi dans sa *Marie-Magdeleine*. Cette courtisane insultée par la foule, l'intervention de Jésus, la scène de la prière, celle du souper, l'entrevue de Jésus et de Magdeleine : autant d'épisodes qui rentrent bien dans la vie réelle, une fois qu'on les dépouille de leur auréole divine. Mais il n'en est pas de même pour *Ève ;* les scènes de tendresse qu'il dépeint ne se reproduisent pas journellement dans la vie ordinaire, et les Voix de la Nature, de la Nuit, de l'Abîme, etc., avec lesquelles il fait dialoguer la première femme, n'ont rien d'humain ni de vivant. Le seul fait qu'il était forcé d'avoir recours, pour combiner son poème et sa musique, à des conceptions aussi abstraites et aussi surnaturelles, devait lui indiquer que le sujet qu'il avait choisi était plus qu'humain et ne pouvait, par

conséquent, être traité comme un épisode de la vie commune, relevé seulement par une couleur plus noble et plus poétique.

M. Massenet s'égare en voulant mettre de cette façon toute la Bible en musique, et j'ai raison de parler ainsi, car je ne sais où il s'arrêtera dans cette voie. A peine avait-il donné sa *Marie-Magdeleine*, qu'il ébauchait son *Ève*, et il annonce déjà qu'il prépare un troisième ouvrage du même genre, intitulé *la Vierge*. Qui veut aborder les sujets sacrés doit surtout s'efforcer d'imprimer à sa musique un grand sentiment religieux, au lieu d'y mettre seulement une couleur poétique plus ou moins attrayante. Il ne faut pas rapetisser les épisodes dont on veut s'inspirer au rang de vulgaires scènes d'opéra ; il ne faut pas donner aux mélodies cette expression mondaine, coquette et tant soit peu lascive que recherchent la plupart de nos jeunes compositeurs instruits à l'école de M. Gounod. Il ne faut pas, enfin, faire chanter par Adam et Ève des duos d'amour qui seraient aussi bien placés dans la bouche des premiers amoureux de théâtre venus, et dont le second : *Aimons-nous ; aimer, c'est vivre!* n'est ni plus joli, ni plus élevé que celui chanté par Galathée et son créateur sur une situation analogue et sur des paroles identiques, dans le célèbre opéra-comique qui a ouvert à M. Victor Massé les portes de l'Institut.

M. Massenet possède une remarquable facilité de travail ; mais, au lieu de tant produire et de gaspiller son inspiration en œuvres simplement

Chambéry 12 7bre 1854

Cher Adolphe

Voilà bientôt 15 jours que je suis en voyage Je crois positivement que je ne reviendrai à Paris qu'à l'âge de 15 ans pour faire triompher Mon bon M. Laurent avec un 1er Prix !... et je travaille pour cela.

Je reviendrai à Paris à 15 ans tout seul sans parents

Le Pays où je suis est grandiose Solitaire et verdoyant

Mais quoique toutes ces choses m'attachent à ce Pays, je serai bien Content, lorsque je pourrai tout de revoir grand, gras, superbe, je suis sur que je te reconnaîtrai pas, si ce n'est à ton nez en forme de terre

(expression de Mr Laurent) à laquelle particulièrement tu ne retrouveras pas facilement

A revoir plutôt qu'adieu !

Fait bien mes compliments à ton père à ta mère et à tes chères sœurs.

Quand je pense à toi, je pleure car je doute que de ma vie je ne retrouverai un meilleur ami..

Tu peux dire à Mr Laurent ce que je viens de te dire et qu'il prenne s'il le croit nécessaire des précautions pour que je puisse rentrer sans renvoi au Conservatoire

Je t'embrasse du fond de mon cœur, et je pleure.

Ton ami Jules !!

J Massenet

agréables et imparfaites, il ferait beaucoup mieux de concentrer toutes les forces de sa pensée et de sa jeune expérience sur une création de l'ordre le plus élevé, et non plus seulement sur une peinture complaisante des amours du premier homme et de la première femme. A force de travailler vite et de se fier à sa fécondité naturelle, M. Massenet en arrive à négliger les conditions essentielles de toute œuvre sérieusement conçue : la distinction de la phrase mélodique et la justesse de l'expression. Qu'il se néglige, et il écrit alors le chœur final de la première partie, bâti sur deux idées des plus vulgaires, — le public ne s'y est pas trompé et l'a fait recommencer, — et où l'orchestre même est traité avec une facilité insouciante qui me surprend de sa part. Ailleurs, et par le seul désir de produire ces contrastes saisissants dont vit la musique, et que le poète n'a pas su lui ménager, il se met en désaccord avec les paroles qu'il traduit, et prodigue les éclats d'orchestre et de voix dans des morceaux qui devraient être, au contraire, langoureusement tendres : par exemple, dans le chœur des Voix de la Nature célébrant la naissance d'Ève, ou dans celui des Voix de la Nuit attirant la femme vers l'arbre de la science.

En général, M. Massenet soigne beaucoup son orchestre, et il le traite avec une ingéniosité rare ; mais il lui arrive de se trop complaire dans la recherche des sonorités piquantes et des curieux effets de timbre, jusque sur des phrases ou des mots d'une naïveté touchante, et qui demande-

raient, au contraire, la plus grande simplicité d'expression poétique et musicale. Enfin, il n'a pas su se défendre des excès de sonorité par lesquels certains compositeurs cherchent à cacher la pauvreté de leur inspiration et le vide de leurs formules favorites, excès de sonorités qui résultent, non pas de la complication des dessins symphoniques ou des combinaisons instrumentales, — il n'y a jamais excès dans ce sens, — mais de l'emploi brutal et constant d'un seul instrument monstre, comme celui qui a fait le succès de *Gallia*, ou de violents ensembles à l'unisson, aussi inexplicables pour l'esprit qui réfléchit que misérablement bruyants pour l'oreille qui écoute. Que signifie, par exemple, de centupler par toutes les voix et tous les instruments le duo d'amour d'Ève et d'Adam, alors que les chœurs, figurant ici les Voix de l'Abîme qui entraînent au mal les êtres humains, devraient entrecouper de sourdes menaces ce fatal enivrement des sens du premier homme et de la première femme ?

J'ai assez critiqué cet ouvrage pour pouvoir en louer présentement les pages les mieux venues, et qui sont toutes du même caractère, c'est-à-dire uniformément charmantes. Je citerai le chœur du début : *l'Homme sommeille sous les palmes*, orné d'un joli dessin des instruments à cordes, puis le réveil de l'homme et son premier dialogue avec Ève, d'un accent tendre et langoureux. Le duo qui suit est déjà moins distingué, bien qu'assez agréable à l'oreille, et le chœur final est de tout point condamnable. Je ne vois à louer dans la

seconde partie que l'invocation d'Ève à la Nuit, qui est certainement la page la plus gracieuse de l'ouvrage, et quelques élans orgueilleux d'Ève dans un finale d'ailleurs mal construit, et qui se trouve parfois en contresens avec les paroles et la situation. Le prélude de la troisième partie est assez joli, et enfin il y a de la puissance dans la malédiction finale lancée sur l'homme et la femme par toutes les Voix de la Nature. C'est surtout une idée assez belle d'avoir fait gronder le *Dies iræ* sous ce chœur universel répondant aux exclamations extatiques d'Ève et d'Adam, qui bravent le courroux de Dieu.

Pour finir, les louanges ne devant plus avoir de prix aux yeux de M. Massenet après l'ovation que lui ont décernée quelques amis trop enthousiastes, je lui donnerai simplement un conseil : c'est de ne pas se laisser enivrer par les éloges capiteux qu'on lui adresse presque de toute part, et de ne pas oublier qu'il est encore dans l'âge où ne pas progresser, c'est presque reculer. Or, voilà déjà quelque temps qu'il se répète et ne progresse plus.

II

LES ÉRINNYES

Mai 1876.

Voici ce drame eschylien, déjà vieux de quatre ans, qui passe avec musique amplifiée et grands ballets, de la scène de l'Odéon sur celle du Théâtre-Lyrique, à la Gaîté. La partie musicale

avait d'abord peu d'importance et vous devez vous souvenir que le musicien ne trouvant à l'Odéon que des ressources restreintes : point de voix, le quintette à cordes, trois trombones, les timbales et un tambour, avait traité ces morceaux avec une simplicité voulue qui convenait très bien au drame; mais il n'aurait pu en écrire plus long sous peine de tomber dans une monotonie fâcheuse, et d'ailleurs le poète ne lui en demandait pas davantage. Cette fois M. Leconte de Lisle a laissé carte blanche à M. Massenet, et celui-ci en a largement profité. Déjà, lorsque sa petite partition avait été jouée aux Concerts populaires, allégée d'un mélodrame et augmentée d'une danse des Saturnales, il avait retouché l'orchestration de cette *Musique pour une pièce antique* et l'avait mise au point pour le nombreux orchestre de M. Pasdeloup. Aujourd'hui, la musique des *Érinnyes* ne reste plus dans cette demi-teinte sombre qui s'accordait si bien avec le drame; en même temps qu'elle a pris une grande place, elle a dû faire plus de bruit, pour prévenir le reproche d'uniformité. On ne pourrait donc plus louer le musicien « d'avoir su éviter l'écueil d'une lutte avec le ton violent du poème », mais on peut toujours « regretter de n'y pas rencontrer quelque souvenir fugitif des modes grecs ».

L'introduction, écrite dans la manière de Gluck, forme une large marche funèbre, qui semble être le pivot musical de l'ouvrage, car elle reparaîtra dans certaines scènes capitales, notamment lorsque Cassandre franchira le seuil du

palais des Atrides, où elle doit mourir, mais dont elle a pressenti et dévoilé à la foule atterrée les atroces horreurs. Tandis qu'au début de la pièce, les Érinnyes, grandes, blêmes, décharnées, les cheveux épars sur la face et sur le dos, se traînent devant le vieux palais de Pélops, où elles semblent sentir une âcre odeur de sang, l'orchestre décrit le lever de l'aurore, qui va mettre en fuite ces divinités malfaisantes. De lointains appels de trompette, entrecoupés d'une plainte de la clarinette, semblent annoncer le prochain retour du roi des rois triomphant, comme ces mêmes trompettes annoncent l'arrivée du ministre dans l'ouverture de *Fidelio*, tandis qu'une lente et douce mélodie des violons dépeint la pleine éclosion du jour. Les Érinnyes disparaissent lentement, et l'orchestre reprend alors la marche funèbre du début dans un *pianissimo* prolongé.

Les vieillards argiens arrivent, qui déplorent leur faiblesse et leur isolement, alors que tous les hommes jeunes et vaillants sont allés mourir sous les murs de Troie. « Hélas! s'écrie Talthybios. — Hélas! » reprend Eurybatès. Puis tous les vieillards chantent sur une mélodie large, soutenue des violons et des trompettes, mais sans grand caractère en somme, cette strophe que déclamait toujours Talthybios :

O Zeus! assis sur le sommet
Vénérable, dont l'œil ne se ferme jamais,
De qui l'épais sourcil courbe nos pâles têtes
Sous la convulsion tonnante des tempêtes,
O Daïmon très auguste et toujours triomphant,
Entends-nous! souviens-toi du père et de l'enfant!

L'entrée d'Agamemnon accompagné des guerriers, des matelots, des prisonniers et de leurs dépouilles, donne lieu à une grande marche qui s'élève en grondant des profondeurs de l'orchestre, mais qui, à part ce début bien ménagé, n'est pas autrement remarquable. Elle se termine, comme tant d'autres marches de victoire, par un *tutti* fulgurant, où toutes les voix, tous les instruments réunis font au moins beaucoup de bruit; mais la palme en ce genre appartient à la marche d'*Aïda* grâce aux fameuses trompettes antiques dont M. Verdi devrait bien prendre le brevet, — pour empêcher autrui de s'en servir.

Ici se place un grand ballet qui a le tort de couper une scène capitale, celle où Agamemnon refuse de marcher sur la pourpre étendue par Clytemnestre au seuil du palais, préférant fouler « l'âpre terre, le sol bien-aimé du pays »; la salutation adulatrice de la reine et la sage réponse du maître sont maintenant séparées par la danse, qui a d'ailleurs bien servi le compositeur. Il a utilisé pour le *ballabile* final son morceau des Saturnales, dont il a peut-être développé certaines parties, mais qui a toujours de la couleur, de l'entrain, d'où se détache une phrase langoureuse exposée par les violoncelles et les altos sur des arpèges de la harpe. Comme dernière modification au premier acte, il faut citer la plaintive mélopée, chantée par les flûtes dans le grave, au moment où Cassandre, animée du souffle divin et prévoyant la mort qui va l'atteindre, pleure sur son pays vaincu, sur ses parents morts, sur les palais

dévastés, sur les fleuves aimés, qui roulent maintenant des flots de sang et des débris humains.

La seconde partie du drame est beaucoup moins chargée de musique, et l'auteur n'y a guère ajouté qu'un morceau, deux au plus. Elle débute toujours par cet entr'acte en *ré mineur*, d'une demi-teinte mystérieuse, auquel succède la marche des Choéphores ; la reprise du premier motif est surmontée maintenant d'une douce prière des Choéphores, puis, après une phrase épisodique où les violons et le hautbois imitent les cris et les sanglots des suppliantes, le chant original reparaît dans toute sa placidité résignée. L'invocation d'Électre à Hermès a conservé toutes les préférences du public comme à l'Odéon, comme aux Concerts populaires. Cette plaintive mélodie du violoncelle solo, en *mi mineur*, avec son accompagnement en syncope, qui semble peindre les sanglots étouffés de la sœur sur le frère, est véritablement bien jolie, et le public aurait pu plus mal choisir, comme cela lui arrive trop souvent; mais, malgré cette prédilection, l'entr'acte et la marche religieuse qui précédent me semblent encore préférables par la valeur propre de l'idée mélodique et par la façon dont l'auteur en a su tirer parti.

Après qu'Oreste a frappé l'amant de sa mère, et qu'un serviteur s'est enfui du palais en criant :

Le fils de Thyestès est mort. Au meurtre ! à l'aide !

les auteurs ont introduit un chœur général sur de nouvelles paroles, chœur bâti sur un plan assez

vulgaire et dont le motif intermédiaire, surtout, confié aux voix de femmes, est bien banal : morceau très médiocre, en somme, avec un *rallentando* final tournant au point d'orgue, et qu'on pourra retrancher comme on l'a ajouté. La grande scène d'Oreste avec les Érinnyes ne pouvait que gagner à être soutenue par la musique, mais il fallait bien laisser parler le parricide, et l'on ne pouvait que souligner chaque nouvelle apparition des Furies par quelque sinistre et violent effet d'orchestre : le musicien y a réussi, sans se lancer dans de trop longs développements, — ce dont il faut lui savoir gré.

Telle est cette partition, revue et considérablement augmentée, des *Érinnyes*. Il y a plutôt trop de musique maintenant, et le drame est trop souvent interrompu par quelque chœur ou morceau d'orchestre intempestif; ce qui prouve combien il est difficile de combiner dans le drame lyrique ces deux éléments presque incompatibles : la poésie déclamée et la musique vocale ou symphonique. Les morceaux de l'ancienne partition sont toujours les meilleurs, sans doute parce qu'ils sont mieux imprégnés du caractère et du sentiment du drame antique, et parmi les pages nouvelles, les airs de danse seuls sont également bien venus, dans un genre tout différent.

Contestez donc, à présent, qu'on ait eu raison de les introduire un peu violemment dans cette poignante tragédie antique, au milieu de ces sanglantes horreurs!

III

LE ROI DE LAHORE

Avril 1877.

Les auteurs du poème et de la musique ont dédié *le Roi de Lahore* à M. Halanzier, « en témoignage de leur gratitude pour la constante initiative, les soins personnels qu'il a apportés à la mise en scène de leur ouvrage et le cadre magnifique qu'il lui a donné. » Cette dédicace est pleinement justifiée, à en juger par les résultats obtenus ; mais, ce qui vaut mieux encore, l'œuvre elle-même justifiait en partie et cette initiative, et ces soins, et ce cadre éblouissant. Cet opéra n'est pas un chef-d'œuvre, à coup sûr ; il ne paraît pas, d'ailleurs, avoir obtenu les suffrages de la presse au même degré que les précédents ouvrages vocaux de M. Massenet, pour lesquels on avait dépensé des trésors d'indulgence, ou, si vous voulez, de bienveillance ; mais enfin, c'est un ouvrage de mérite, intéressant à étudier, qui témoigne d'efforts soutenus de la part du musicien et qu'on est heureux de rencontrer, après tant de platitudes sonores dont je ne veux pas troubler le repos éternel.

Cette tentative avait une importance capitale pour M. Massenet, en ce qu'elle lui permettait de prouver s'il avait ou non de remarquables dispositions pour la musique dramatique. Ce nouvel essai, à vrai dire, n'est pas encore concluant, car les situations très clairsemées qui se rencon-

trent dans ce poème languissant n'avaient rien d'assez original pour soulever le compositeur, et ce sont là précisément les endroits de sa partition où il est le moins lui-même, où il retombe involontairement dans les sentiers battus et redit ce qu'on a dit bien des fois, mieux ou plus mal, avant lui. Il se retrouve, au contraire, dès qu'il rencontre une page poétique ou descriptive, un sentiment plus tempéré, lorsqu'il peut faire en quelque sorte de la musique contemplative, comme il ferait dans un tableau symphonique ou dans quelque oratorio modernisé. Et j'ajouterai que son collaborateur habituel, M. Gallet, l'a servi à souhait, car, pour être destiné à la scène, le livret du *Roi de Lahore* n'est guère plus compliqué ni plus fertile en épisodes dramatiques que n'étaient les poèmes de *Marie-Magdeleine* et d'*Ève,* écrits en vue du concert : trois canevas, en somme, remplis peut-être de pensées très poétiques, mais également vides d'action.

Le roi de Lahore, Alim, est épris d'une jeune prêtresse d'Indra, Sita, à laquelle il apparaît tous les jours pendant la prière du soir. Le cousin du roi, Scindia, qui convoite à la fois la couronne et Sita, accuse celle-ci, devant les prêtres et le peuple assemblés, d'être infidèle à sa foi religieuse, — c'est la même situation que dans *la Vestale,* — et Sita semble être perdue, lorsque le roi survient qui la sauve du trépas. Alim se met ensuite à la tête des troupes pour refouler l'invasion des Turcs, et Scindia profite du trouble de la bataille pour lui porter un coup mortel; les

troupes tournent le dos à leur chef expirant et suppliant, — révolte qui rappelle à la fois *le Prophète* et *Fernand Cortez*, — et proclament roi Scindia. Alim expire dans les bras de Sita, qui seule ne l'a pas abandonné. A peine arrivé dans le paradis d'Indra, Alim obtient du dieu la grâce de revenir sur terre, sous condition que sa vie sera unie à celle de Sita et qu'il mourra à la même heure qu'elle. Alim reparaît à Lahore au moment même où Scindia va épouser Sita de force, et celle-ci, retrouvant son bien-aimé, se poignarde pour échapper à Scindia. Alim meurt du même coup et tous deux remontent transfigurés au Paradis d'Indra, tandis que le traître reste accablé sous le poids de ses remords.

Ce drame aurait pu se passer partout ailleurs que dans l'Inde, mais il fallait toujours choisir un pays lointain pour permettre au musicien d'écrire quelques pages de cette musique dite orientale où il excelle. L'acte du Paradis d'Indra, qui donne au poème sa couleur orientale et son caractère surnaturel, est d'ailleurs absolument inutile : qu'au lieu de mourir et de revivre, Alim soit simplement laissé pour mort, puis qu'il revienne réclamer sa couronne et sa fiancée, et la pièce reste exactement la même — avec un acte de moins. La grâce sollicitée et obtenue par Alim découle, paraît-il, d'une légende; mais cette légende a une portée philosophique et satirique dont l'opéra n'avait que faire. Un prince indien a combattu dix ans pour sauver sa patrie et obtenir une jeune Himalaïenne qu'il aime; mais le

soir même de ses noces, il tombe foudroyé. Après avoir passé dans le purgatoire une année de douleurs surhumaines, il s'envole enfin vers la porte du ciel, où l'attend l'éternelle félicité. « Puis-je revenir une heure sur la terre pour voir celle que j'ai tant aimée ? » crie-t-il à l'ange gardien du ciel. — Tu le peux, cœur fidèle, mais cette heure te coûtera dix mille années de ces tortures dont tes membres se tordent encore. » Il descend aussitôt sur terre et recherche sa fiancée dans les avenues ombreuses de la vallée de Cachemire. La jeune fille est là, mais enlacée dans les bras d'un autre et lui chantant d'une voix divine d'éternels serments. Quand il revint au purgatoire : « Monte droit au ciel, lui dit l'ange; ce que tu viens de voir est plus affreux pour toi que dix mille années de tortures et de douleurs. » Alim est vraiment mieux partagé que le prince de la légende, puisqu'il retrouve Sita fidèle et que tous deux remontent aussitôt de compagnie au paradis.

Ce hors-d'œuvre du Paradis d'Indra est un des plus magnifiques spectacles qu'on puisse voir, et M. Massenet, comme on pouvait s'y attendre, a écrit là une musique charmante et d'une très jolie couleur. La marche céleste est tout à fait piquante, car M. Massenet, libre d'en user comme il voulait avec la religion hindoue, lui a donné un caractère plus bizarre que noble; la prière du soir, par exemple, qui revient au premier acte et au dernier, est d'une allure gaie et curieusement orchestrée : cela vaut certainement mieux qu'une solennité bruyante et vide. Les airs

de danse sont travaillés et orchestrés de main de maître; le saxophone expose largement une jolie phrase, qui revient en valse par la suite avec d'heureux développements; mais ce qui est tout à fait exquis, c'est une courte mélodie hindoue soupirée par la flûte seule, et sur laquelle l'auteur a brodé des variations charmantes, la dernière surtout où les flûtes, chantant la lente mélopée sur une marche contraire des harpes et de longues tenues des violons et violoncelles en octaves, produisent un bien curieux effet de douce somnolence. Le *ballabile* final est encore joli, bien que moins original, et enfin l'invocation d'Indra, une page de musique plus contemplative que dramatique, invocation large et puissante, accompagnée d'abord par les bassons, puis se développant à l'orchestre et aux voix avec une grande aisance et un calme inaltérable, termine l'acte d'une façon grandiose, sans petits moyens ni banalités pompeuses.

Cet acte est évidemment le meilleur, parce que l'auteur s'y retrouve dans son élément symphonique et descriptif; mais il y a aussi de bonnes parties dans les autres. L'ouverture, d'abord, construite sur le motif de la bataille, est traitée avec un éclat, une puissance remarquables; l'introduction chorale repose sur une phrase plaintive de clarinette, qui reparaît d'une façon ingénieuse aux violoncelles après l'entrée de Scindia, et celui-ci chante une jolie mélodie dans son duo avec le grand prêtre Timour, mais il la répète à satiété, comme aussi la tendre mélopée qui

ouvre son duo avec Sita. M. Massenet aime trop à reprendre ses motifs; la musique doit suivre l'action du drame ; une fois qu'une chose est dite, bien ou mal, il faut passer outre et n'y plus revenir, sous peine d'aggraver l'expression si elle était fausse ou de la fausser si elle était juste. Il ne réagit pas non plus assez contre l'ancien système, qui consiste à faire chanter la même phrase par des gens animés de sentiments contraires : ce sont là des libertés qu'il n'est plus permis de prendre aujourd'hui. Le chœur des prêtresses est gracieux, et le récit de Sita avec violon solo est bien déclamé. Le finale est construit en général dans une forme trop italienne, et la prière de Sita notamment, pour expressive qu'elle soit, interrompt trop longtemps la marche de l'action ; la mélodie du roi, sur laquelle se développe l'ensemble avec une batterie bien connue de l'harmonie à 9/8, est assez jolie, mais les coups de grosse caisse à la fin du *tutti* sont de trop.

Le deuxième acte commence par une gracieuse scène contrastée entre des chefs qui jouent aux échecs et quelques danseuses qui se balancent ; puis vient un morceau pour deux voix de femmes, entre Sita et le page Kaled, nocturne assez joli, mais inexplicable, car le page ferait bien mieux de défendre son maître dans la mêlée, plutôt que de roucouler avec Sita. La scène de la déroute et de la révolte est faite un peu de pièces et de morceaux, mais le duo final entre Alim et Sita est bâti sur une phrase expressive, dont l'auteur a fait comme le pivot musical de la pièce et

qui reparaîtra tant et plus à la fin. Le monologue d'Alim *redivivus* renferme de bonnes parties, notamment une phrase passionnée et agitée : *Je te revois tremblante et pâle;* la marche triomphale est suffisamment brillante sans grande originalité, et la romance soupirée par Scindia devant tous les habitants de Lahore est véritablement charmante; mais quel contresens dramatique d'arrêter cet énorme cortège aux portes du palais pour que le prince fasse montre de sa belle voix à tout son peuple ébahi! Le finale de l'intervention d'Alim renferme quelques beaux élans, mais il est décousu et le grand prêtre Timour exprime son enthousiasme religieux d'une façon bien gaie, en des phrases imitées de Meyerbeer. Une triste mélopée des violons, qui rappelle un peu *les Érinnyes*, ouvre le dernier acte; puis Sita chante une mélodie d'une expression tendre et mélancolique; le duo qui suit, entre Alim et Sita, ramène naturellement, d'abord la prière du soir, puis la mélodie principale déjà notée. Ce duo est d'ailleurs assez dramatique, et le trio final est très court : ce n'est guère qu'une reprise du chant d'amour par Alim et Sita, reprise renforcée par la voix de baryton de Scindia; mais celui-ci exprimerait son trouble et ses remords sur un motif différent que je n'y verrais aucun mal.

Un de mes confrères, qui fait autorité dans les salons des « deux mondes » par le grand crédit de la revue où il écrit, terminait dernièrement par ces lignes un article très sévère sur *Cinq-Mars* : « Au théâtre, il n'y a de bonne spécula-

(avec beaucoup de chaleur)
Chant
Piano
p
Pour qui sera, mi gnou — ne,
p
L'ondoyante cou rou — ne
p
poco riten.
De vos cheveux châtains ?
(a tempo)
Pour qui
3

tion que celle qui repose sur l'intérêt du drame et de la musique. Le maniérisme de M. Gounod devait perdre à la longue beaucoup de ses avantages, et ses qualités, plutôt acquises que virtuelles, ont passé fleur aujourd'hui que certains secrets sont divulgués. On coquette avec le wagnérisme, on manipule systématiquement les dissonances, les retards harmoniques et autres produits chimiques sortis de l'officine du *Tannhœuser* et du *Lohengrin;* mais cette mélodie, cette harmonie à jet continu, toutes ces combinaisons qu'un génie individuel ne vivifie point s'usent bientôt, et l'heure vient où la nouveauté d'hier nous semble aussi démodée, aussi vieille et fanée que la cadence italienne. Le public est un Louis XIII, il a ses favoris, ses Cinq-Mars, qu'il comble, puis délaisse, ne livrant l'empire qu'aux seuls Richelieu... »

Que cette critique s'applique plus ou moins justement à M. Gounod, là n'est pas la question aujourd'hui : mais ces réserves, que j'ai souvent formulées, visent bien au défaut de la cuirasse presque tous les compositeurs français actuels, des plus illustres aux moins réputés ; or, M. Massenet n'est déjà plus de ceux-ci sans être encore de ceux-là. Ils savent tous admirablement leur métier et ils traitent l'orchestre à merveille. Ils ont plus ou moins de grâce ou de tendresse naturelle, mais la puissance leur manque souvent, et aussi l'originalité ; ils suppléent à l'une par le bruit et à l'autre par une recherche qui va parfois jusqu'à la bizarrerie. Ils n'ont pas non plus

des idées assez arrêtées, ils cherchent à louvoyer entre les diverses écoles; ils n'écrivent plus de roulades ni de points d'orgue, mais ils laissent les chanteurs étaler leurs belles voix sur les cadences finales; ils comprennent le besoin de rénover, de vivifier l'opéra, mais ils n'osent le tenter timidement qu'à de longs intervalles, et reviennent aussitôt à des formules usées, aux ensembles, aux chœurs, aux finales les plus communs.

Ils mettent le plus souvent une science incontestable au service d'une extrême facilité, et cherchent, non sans raison, à s'essayer dans tous les genres; ils prennent ainsi l'habitude d'écrire trop vite, et, s'ils réussissent une fois, de se contenter par la suite à trop bon marché, de façon que leurs œuvres, pour être signées de différents noms, sont toujours un peu les mêmes et n'accusent presque jamais une franche individualité. Ils ne savent pas non plus, ou ne peuvent pas secouer assez vite l'influence des compositeurs qu'ils préfèrent, à tort ou à raison, et qu'ils ont pris instinctivement pour guides en commençant. Il est bien vrai, en effet, qu'un artiste procède toujours d'un autre au début de sa carrière, et cette filiation se reconnaît à certaines formules mélodiques ou orchestrales qu'une oreille un peu exercée distingue, ou plus sûrement encore à certains détails techniques, si brefs, si fugitifs qu'ils soient; mais les musiciens véritablement doués ne tardent pas tant, d'habitude, à affirmer leur indépendance et leur personnalité.

Le Roi de Lahore, en somme, sans être un ouvrage irréprochable, sans prouver que M. Massenet ait déjà un style bien à lui, et qu'il n'emploie que des formules vraiment neuves et ingénieuses, n'est certainement pas une œuvre à dédaigner. Je ne sais si ces magnifiques décorations, si les belles voix de Mlle de Reszké, de MM. Lassalle et Salomon la feront longtemps agréer du public ; mais encore qu'il y ait bien des passages à reprendre dans cet opéra, il y en a assez à louer pour qu'on ne relègue pas l'auteur au rang des médiocrités qu'on approuve toujours, par faiblesse ou découragement.

IV

HÉRODIADE A BRUXELLES

Décembre 1881.

Hérodiade a vu le jour. Enfin !...

Voilà bien trois ou quatre ans qu'un bruit fâcheux se répandit dans le monde musical à Paris. On assurait que l'auteur aimé de *Marie-Magdeleine* et du *Roi de Lahore* allait composer un grand opéra retenu par avance à la Scala de Milan ; l'éditeur Ricordi indiquait même au compositeur le sujet du poème à faire et le baryton Lassalle avait promis de chanter Hérode à Milan comme il venait d'y chanter Scindia. C'était chose entendue, arrêtée, irrévocable, et sitôt que l'auteur aurait commencé sa partition, on se mettrait à répéter. Les amateurs s'émurent à ce bruit, mais non les directeurs ; et cependant c'est sur

eux qu'on voulait indirectement agir. En répandant cette nouvelle au lieu de la taire, ainsi qu'on pouvait le faire assurément sans danger, on espérait que le public mélomane ou simplement mondain réclamerait contre les directeurs qui laissaient échapper l'opéra d'un maître français et que ces réclamations intéressées finiraient par décider soit un directeur, soit un autre à revendiquer l'honneur de monter un tel ouvrage. Il n'en fut rien, bien que les journaux aient mené grand bruit, depuis lors, autour de cette œuvre à venir ; puis, quand on fut bien assuré qu'elle ne serait pas jouée à Paris, on apprit inopinément qu'elle verrait le jour à Bruxelles : les choses n'étaient donc pas tellement avancées à Milan qu'on avait bien voulu le dire? En faisant ce retour nécessaire sur le passé, j'écarte absolument M. Massenet que je crois au-dessus de ces mesquines réclames ; mais les hommes de son mérite ont presque toujours des amis trop zélés, et ceux-ci leur font du tort.

Donc, M. Vaucorbeil a fait constamment la sourde oreille ; il a pu avoir tort comme musicien, raison comme directeur. Et M. Massenet le doit vivement remercier de ses refus, car je tiens pour assuré, après le brillant succès de Bruxelles, qu'*Hérodiade* aurait fait long feu à Paris. Tel opéra français qui réussit hors frontière avec fracas, dans une salle excellente de proportions et de sonorité, auprès d'un public étranger qui l'adopte non sans orgueil, avec le secours d'amis venus du dehors et tout disposés à soutenir l'ouvrage en

question, par un sentiment patriotique assurément louable, tel opéra, dis-je, aurait très bien pu, sinon sombrer, au moins chanceler à Paris dans une salle trop grande et tout à fait mauvaise, en face de gens blasés sur les nouveautés au théâtre et sans l'appui vigoureux des voyageurs patriotes. En somme, avec un public pareil à celui de l'autre jour, composé de ces deux éléments inégalement nombreux, mais également actifs, et dans une salle aussi résonnante que celle de la Monnaie, il n'est pas dit que *Polyeucte* ou *le Tribut de Zamora* n'auraient pas eu quelque apparence de succès. M. Massenet devra donc remercier M. Vaucorbeil de l'avoir empêché de courir de nouveaux hasards dans le détestable édifice de M. Garnier. Il doit se souvenir amèrement de *la Vierge;* en gardera-t-il au moins reconnaissance à l'un, rancune à l'autre?

On sait déjà comment M. Massenet suit une idée qui lui est chère en prenant à tour de rôle différentes femmes de la Bible : Marie-Magdeleine, Ève, la Vierge, afin de les traduire en musique à sa manière. Aujourd'hui, il faut ajouter à la série Hérodiade et Salomé. On sait aussi comment, au lieu de grandir et d'exalter ces figures, il les rapetisse sans le vouloir et les revêt d'une parure uniforme aussi coquette et aussi moderne que possible. Il semblait qu'en s'inspirant tour à tour de divers types féminins il aurait dû en accuser les différences et les faire valoir par un heureux contraste; au contraire, il les ramène tous à une formule identique, en musique aussi bien qu'en

vers. Marie-Magdeleine, Ève, la Vierge, Hérodiade et Salomé, autant de figures parfaitement distinctes dans la Bible et tout à fait uniformes dans ses partitions : c'est invariablement la même femme, non pas la femme entourée d'une auréole sainte ou d'une noblesse antique, mais une certaine femme, celle que M. Massenet croit rêver et qu'il voit tous les jours, la femme moderne avec ses coquetteries raffinées et ses tendres rêveries. C'est ce qu'il appelle « dégager le côté positif, *humain*, des figures des livres saints ».

Observation qui peut s'appliquer, d'ailleurs, aussi bien à ses personnages masculins qu'aux rôles féminins. Dans le sujet qui nous occupe aujourd'hui, par exemple, on chercherait vainement la moindre différence entre Hérode ou Jean, entre Hérodiade ou Salomé. Ceux-là qui fournissent habituellement M. Massenet de poèmes connaissent si bien ses goûts, qu'ils s'emploient d'avance à disposer l'histoire ou la légende ainsi qu'il le désire. A quoi bon dès lors choisir des personnages historiques ou légendaires, des types consacrés, en un mot, si c'est pour les travestir et les défigurer? Introduisez-les, si vous voulez, dans une fable imaginaire, à condition de les conserver tels qu'ils sont consacrés. Mais si votre Hérode n'est qu'un prince vulgairement sensuel et jaloux, si votre Hérodiade devient une contrefaçon de Gertrude, seconde femme de Claudius, roi de Danemark, si votre Salomé n'est plus qu'une petite fille éprise d'un prophète quelconque, ainsi que Bertha l'est de Jean de Leyde,

si Jean le Précurseur ressemble à s'y méprendre au prophète de Munster et se met à roucouler des duos d'amour avec Bertha-Salomé, on vous demandera, non sans raison, de quel droit vous avez travesti de telles figures et pourquoi vous avez affublé vos personnages vulgaires et quelconques de noms historiques et consacrés. Trompe-l'œil et simple réclame en vue de l'affiche : *Hérodiade* n'est qu'un titre à effet, rien de plus.

Vous connaissez l'Évangile selon saint Marc : « Hérode avait fait prendre Jean, l'avait fait lier et jeter en prison, à cause d'Hérodiade, femme de Philippe, son frère, qu'il avait épousée, car Jean disait à Hérode : « Il ne vous est pas permis « d'avoir la femme de votre frère. » Depuis lors Hérodiade lui tendait des embûches et voulait le faire mourir. Mais elle ne le pouvait pas, parce que Hérode, sachant que Jean était juste et saint, le craignait et le gardait. Il faisait beaucoup de choses après l'avoir entendu, et il l'écoutait volontiers. Un jour favorable arriva. Le jour de sa naissance, Hérode offrit un festin aux grands de sa cour, aux tribuns et aux principaux de la Galilée. La fille d'Hérodiade étant entrée et ayant dansé devant le roi, lui plut tellement et à ceux qui étaient à table avec lui, qu'il lui dit : « De- « mandez-moi ce que vous voudrez et je vous le « donnerai. » Et il ajouta avec serment : « Tout « ce que vous me demanderez, je vous le don- « nerai, quand ce serait la moitié de mon « royaume. » Celle-ci, étant sortie, dit à sa mère :

« Que demanderai-je ? » Sa mère lui répondit : « La tête de Jean-Baptiste. » Et, étant revenue en hâte vers le roi, elle fit sa demande en ces termes : « Je veux que vous me donniez sur-le-« champ, dans un bassin, la tête de Jean-Bap-« tiste. » Le roi en fut contristé, mais à cause du serment qu'il avait fait et de ceux qui étaient à table avec lui, il ne voulut pas refuser. Il envoya donc un de ses gardes avec ordre d'apporter la tête dans un bassin, et cet homme coupa la tête de Jean dans la prison, l'apporta dans un bassin et la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère. »

Au lieu d'adopter ce plan primitif qui ne manquait pas de grandeur, fût-ce en suivant l'*Hérodias*, de Gustave Flaubert, deux auteurs novices : M. Milliet, que je ne connais pas, et M. Grémont, que je connais bien, ont imaginé la fable la plus baroque qui se puisse voir : M. Massenet s'en est déclaré pleinement satisfait. Salomé devient une jeune fille que les prédications de Jean ont convertie, qui l'aime d'un amour d'illuminée et qui se tue en apprenant sa mort. Alors, mais alors seulement, Hérodiade découvre que Salomé est sa fille, une fille qu'elle a perdue depuis l'enfance et dont elle ne semblait nullement s'inquiéter. Pour compléter cette pièce absurde, Jean et Salomé y roucoulent un duo d'amour tout comme Valentine et Raoul, Marguerite et Faust : l'idée est véritablement plaisante et, comme le disait spirituellement un journal de Bruxelles, on aurait pu la compléter par un pas de deux entre le Pré-

curseur et Salomé, qui lui ferait perdre la tête au lieu de la lui trancher.

Il n'était pas superflu d'insister sur un poème écrit presque en commun avec le musicien, car un tel livret s'apparie on ne peut mieux avec la musique et la fait pressentir. M. Massenet est un compositeur habile, extrêmement adroit, mais timide. Il devine et pressent que l'opéra moderne ne se doit plus tailler sur l'ancien modèle et que la vieille coupe en airs, duos et trios n'est plus de mode; il efface donc ces subdivisions en tête de ses morceaux, mais il les garde en réalité et chaque mélodie, air ou récit, est parfaitement distinct des morceaux qui le précèdent ou suivent. M. Massenet sait aussi que l'école nouvelle, à l'instar de Richard Wagner, cherche à caractériser chaque personnage par diverses mélodies typiques que l'orchestre développe et combine en une symphonie ininterrompue, en suivant les soubresauts de l'action dramatique. Il adopte aussi cette idée, mais il se contente de quelques mesures sautillantes ou tristes à l'entrée de tel ou tel personnage, et puis plus rien... En agissant de la sorte, en n'ayant ni l'audace de l'innovation ni celle de la routine, il ne parvient qu'à produire des œuvres indécises; or, dans les arts, les œuvres de compromis ne durent qu'un temps, et ce temps n'est pas toujours très long.

M. Massenet a retrouvé par moments, dans *Hérodiade*, la fraîcheur d'inspiration qui fit le succès de *Marie-Magdeleine*, et plusieurs de ses mélodies ont beaucoup d'élégance; elles sont

malheureusement trop identiques et le timbre seul de la voix les différencie. Assurément la romance de Salomé : *Il est doux, il est bon*, est charmante ; mais celle d'Hérode : *Ah! reviens, Salomé!* l'est aussi, et la mélodie d'Hérodiade réclamant la tête de Jean ne l'est pas moins. Si la première a conquis tous les suffrages, c'est uniquement parce qu'elle arrive la première et qu'elle est aussi mieux chantée. On en peut dire autant de l'air de Salomé au deuxième acte : *Charme des jours passés*, et de la romance d'Hérode encadrée dans son duo avec Salomé. Tous morceaux portant bien leur marque de fabrique, et tous empreints d'une langueur mystique ; presque tous sont écrits sur un rythme ternaire et s'enroulent sur l'accord de septième et de neuvième avec les cordes doublant la voix à l'unisson pour la montée finale, avant de retomber sur la tierce ou la dominante. Ils sont propres au compositeur, c'est vrai, mais ne sont pas appropriés aux personnages, puisqu'on les pourrait attribuer indistinctement à tel ou tel rôle. Aussi me persuadera-t-on difficilement que certains critiques parlent sérieusement, quand celui-ci prétend percevoir dans le premier chœur le conflit de deux civilisations, quand celui-là reconnaît dans un vulgaire appel de trompettes, non pas un proconsul quelconque, mais nommément le proconsul Vitellius. On ne se moque pas ainsi du public.

Des deux duos entre Jean et Salomé, celui du premier acte a conquis tous les suffrages ; il renferme une phrase très tendre sur laquelle est

bâti le prélude du troisième acte et qui a fait plus de plaisir encore, ainsi redite à l'unisson par tous les violons. La romance de Jean prêt à quitter la vie et le duo d'amour dans la prison ne donnent lieu à aucune remarque nouvelle. Je fais bon marché des grandes scènes, dites dramatiques, de l'entrée de Vitellius et du jugement de Jean, aussi brutalement bruyantes que vides; mais j'apprécie à coup sûr l'élégance des airs de danse et je veux louer avant tout la scène du Temple. Ici, l'auteur a été heureux d'un bout à l'autre, depuis la marche religieuse, d'une grâce exquise, et le chant hébraïque qu'on lui a communiqué : *Schemah Israël*, jusqu'aux danses sacrées interrompues par le chant de la Sulamite; autant de pages charmantes d'idées et dont le travail symphonique est très délicat. On y reconnaît en plus d'un endroit la main qui a écrit les délicieux airs de ballet du *Roi de Lahore*, et c'est là-dessus qu'il faut finir.

Telle est cette partition biblique, assez peu biblique en somme et dépourvue de grandeur, mais traversée d'effluves charmants de poésie mystique et de rêverie amoureuse, auxquels Mlle Duvivier et M. Vergnet, Mlle Deschamps et M. Manoury s'efforcent de donner de la chaleur; mais, si ce que des *reporters* affolés font dire à M. Massenet est vrai, s'il a véritablement dit avant le lever du rideau : « Je ne puis rien donner de plus et si je ne réussis pas ce soir, je n'aurai plus qu'à fermer mes cahiers !... » je déplore un tel manque de courage. Jamais je n'admettrai

qu'un musicien, âgé bientôt de quarante ans et dont la maturité commence à peine, avoue aussi piteusement qu'il se sent le cerveau vide et qu'il a déjà produit tout ce qu'il pouvait donner. Non certes, ce n'est pas là tout ce que M. Massenet doit nous donner, et s'il en est arrivé à ce degré de faiblesse qu'il puisse dire de telles choses ou les laisser colporter sans rougir, je le plains sincèrement. Mais, encore une fois, je n'y crois pas.

V

MANON

Janvier 1884.

Il y aura bientôt dix-sept ans, le 3 avril 1867, deux artistes nouveaux venus, un jeune compositeur et une jeune chanteuse, effectuaient simultanément leurs débuts à Paris. Le jeune homme avait remporté le prix de Rome, il avait alors vingt-cinq ans; il venait de se produire heureusement aux Concerts populaires avec une Suite d'orchestre et faisait jouer à l'Opéra-Comique un petit ouvrage intitulé : *la Grand'Tante;* il s'appelait Jules Massenet. La jeune fille arrivait de la Hollande, sa patrie; elle était alors toute fluette, toute mince, avec le type israélite accusé; elle avait quelques printemps de moins que le compositeur et s'essayait timidement devant le public parisien en jouant un petit rôle dans *la Grand'-Tante,* à côté de Capoul et de Mlle Girard; elle s'appelait Marie Heilbronn. Aujourd'hui, la

chanteuse et le compositeur, plus mûrs tous les deux d'âge et de talent, mais aussi plus célèbres et tenant la dragée haute à ces mêmes Parisiens qui leur faisaient autrefois si grand'peur, se retrouvent ensemble à l'Opéra-Comique où l'un fait jouer, où l'autre chante *Manon*. Dans dix-sept ans d'ici que chantera-t-elle et que composera-t-il ?

C'est remonter bien haut que de parler de *la Grand'Tante*. Au moins aurait-il fallu ne pas oublier l'opéra-comique important de *Don César de Bazan*, joué au même théâtre en 1872, et ne pas écrire, ainsi que l'ont fait plusieurs journaux, toujours très bien renseignés, que l'Opéra-Comique avait eu raison de ne pas rester fermé plus longtemps à l'auteur du *Roi de Lahore*. Il reste pourtant de *Don César* un charmant entr'acte instrumental, très apprécié dans les concerts ; mais la plupart de ceux qui suivent la musique au théâtre ignorent absolument ce qui se joue au concert. C'est cependant par les concerts, beaucoup plus hospitaliers et plus audacieux que les théâtres, que MM. Massenet, Saint-Saëns et Guiraud ont fondé leur réputation, par les concerts que M. Reyer a fait connaître et applaudir de beaux fragments de son *Sigurd*, par les concerts enfin que Berlioz et Wagner, sifflés et tournés en ridicule au théâtre, ont reconquis un public hostile et l'ont progressivement dominé par la force d'un génie supérieur... Mais nous nous éloignons trop de M. Massenet.

Il s'est donc écoulé douze ans entre l'échec de

son premier grand opéra-comique et *Manon*. Durant ce long intervalle et tout en produisant plutôt trop que trop peu pour les concerts et l'Opéra, M. Massenet a dû réfléchir aux conditions dans lesquelles il pourrait réparer cette défaite et s'installer en vainqueur à l'Opéra-Comique, où l'on disait, après sommaire audition, qu'il était hors de sa place et trop à l'étroit. Lui pensait, au contraire, et non sans raison, qu'il s'arrangerait fort bien de cette place étroite : il fallait seulement aviser aux moyens de l'occuper. Le résultat de ses réflexions, — car M. Massenet, unissant à la jeunesse une grande maturité d'esprit, réfléchit toujours, — fut qu'il fallait tenter d'une nouvelle forme ou plutôt d'un nouveau cadre en fait d'opéra-comique. Il imagina dès lors de relier tous les morceaux d'un acte ou d'un tableau par un petit travail d'orchestre, au-dessus duquel courrait le dialogue, très rarement parlé, le plus souvent noté pour être dit en mesure, affectant alors une forme élégante, éloignée du récitatif sec et traversée à l'occasion de courtes phrases mélodiques selon que les paroles l'exigeraient ou non.

L'idée, en soi, n'a rien que de louable et, bien que M. Massenet soit aussi peu wagnériste que possible, il y a là, par le fait, un diminutif de l'idée wagnérienne. Aussi bien M. Massenet, qu'il s'en rende compte ou non, tend au même but que le maître allemand, mais avec une timidité excessive et par des moyens beaucoup trop modérés, s'il veut, comme on l'a dit, éviter ainsi

de rompre l'unité d'un acte ou d'un tableau et donner à chaque partie de son œuvre une cohésion parfaite. Je fais trop de cas de M. Massenet pour discuter sérieusement toutes les sornettes que les journaux lui font débiter sur la musique et les mérites relatifs des écoles italienne et allemande, auxquelles il aurait pris naturellement leurs qualités contrastées pour les fondre en une œuvre d'art qui serait l'opéra-comique idéal, à la façon de M. Massenet. Ce sont là moyens de réclame auxquels le jeune auteur, je veux le croire, est aussi rebelle et demeure aussi étranger que le serait tel autre compositeur, M. Gounod par exemple, en pareil cas. Je ne crois pas non plus qu'il ait cru sérieusement faire quelque chose de neuf en imaginant autant de motifs que de personnages et en ramenant ces phrases-types à découvert sitôt que tel ou tel personnage entre en scène. Le procédé date de plus d'un siècle et il faut, aujourd'hui, renoncer à ce procédé enfantin, à moins qu'on ne procède à la façon de Wagner et qu'on ne combine ces différents thèmes en un ensemble symphonique où tous se mêlent et se fondent. C'est ce que M. Massenet n'aurait jamais osé faire.

Il paraît bien avoir voulu donner à chaque acte une couleur, une tonalité propre, une *atmosphère* particulière, pour employer les mots qu'on lui prête; mais combien il a montré de timidité dans la mise en œuvre! Il est un endroit, pourtant, où l'auteur a su écrire une page charmante et tout à fait irréprochable, à quelque point de

vue qu'on l'examine. C'est la rencontre et le dialogue de Manon et du comte des Grieux à la promenade du Cours-la-Reine. Ici, le petit dessin d'orchestre indépendant des voix; les répliques des deux personnages, d'une déclamation juste et d'un sentiment vrai; puis la courte phrase mélodique du père, — un autre en aurait fait une véritable romance ou mélodie, — enfin leurs brefs adieux, tout cela, sans forme arrêtée d'avance ni cadence attendue, sans répétitions de phrase vocale ou de parole, est d'une touche délicate et forme un tout excellent. Ce n'est pas long, mais c'est charmant. Eh bien! j'aurais voulu que M. Massenet écrivît tout son opéra de la sorte. Il aurait probablement eu moins de succès immédiat; on l'aurait moïns applaudi; peut-être on l'aurait plaisanté, mais il aurait du moins écrit une œuvre réellement nouvelle et mérité tous les suffrages des gens que le nouveau n'effraye pas. Or, en musique, il n'y a que les œuvres d'une conviction forte ou d'une nouveauté absolue qui durent.

Le livret, découpé par MM. Meilhac et Gille dans le roman de l'abbé Prévost, est tout à fait particulier et tel qu'il devait plaire à M. Massenet, dans la tête duquel trottaient ces idées de tableaux en musique. En effet, c'est moins un livret d'opéra-comique qu'une suite d'épisodes populaires ou mondains du XVIII^e^ siècle, au milieu desquels circulent quelques personnages dont on ne saisit pas trop les points de contact ou liens de parenté, qui n'agissent pas et qui finissent par

être arrêtés sans qu'on sache au juste pourquoi. Des Grieux s'est simplement servi, sans le savoir, d'un jeu de cartes préparé d'avance, et Manon n'a commis d'autre faute que de l'accompagner dans ce tripot; on pourrait dès lors arrêter aussi toutes les femmes qui s'y trouvent le même soir. Il n'importe, et ces trois cadres bien préparés de l'hôtellerie d'Amiens, du Cours-la-Reine un jour de fête et des jeux à l'hôtel de Transylvanie offraient au musicien trois tableaux de couleur différente à traiter en musique; il a dû s'en vivement éprendre à première vue. En fait, il les a conçus d'une façon très brillante, avec force amusants détails d'orchestre et dessins remplis d'élégance, avec quantité d'intentions plaisantes, touchantes ou dramatiques. Il a voulu rendre ces tableaux pleins d'éclat et de vie avec toute la lumière et l'animation qu'ils lui semblaient devoir comporter; mais il les a réalisés d'une façon trop bruyante, d'une main trop lourde, avec trop de motifs décousus que l'oreille a peine à souder ensemble et sans l'allégresse et la légèreté nécessaires en un pareil ouvrage. Ce sont là, malheureusement, les deux qualités qui manquent le plus au compositeur.

Ces trois grands tableaux alternent — et c'est par là que la pièce est très habilement faite — avec trois tableaux d'intérieur, avec trois scènes capitales entre les deux personnages principaux du drame : d'abord le petit ménage de la grisette et de Des Grieux, où se glisse le riche seigneur de Brétigny, secondé du cousin Lescaut; puis le

parloir de Saint-Sulpice, où Manon, devenue l'idole et la maîtresse des plus grands seigneurs, vient relancer Des Grieux repentant qui se destine aux ordres; enfin la mort de Manon sur la grande route du Havre. Il serait superflu d'insister sur les changements ou développements apportés par les deux auteurs au récit de l'abbé Prévost; ils étaient maîtres d'agir comme bon leur semblerait, et d'ailleurs ils ne l'ont pas tellement défiguré que le croient certaines gens qui parlent du roman de *Manon Lescaut* comme de tout : par ouï-dire. On peut s'étonner pourtant du changement de lieu que les auteurs ont décidé de faire pour la mort de Manon; librettistes et musicien l'ont fait, paraît-il, d'un commun accord pour ne pas rompre la couleur générale de l'œuvre, en nous transportant aux colonies. Ce voyage outre-mer aurait induit le compositeur en chansons nègres, en bamboulas comme Auber en avait malheureusement placées dans sa *Manon Lescaut;* or, il importait essentiellement de ne pas faire ainsi qu'avait fait Auber.

Le deuxième tableau, qui nous introduit dans l'intérieur des deux amants, est le plus joli de l'œuvre, en exceptant, bien entendu, le charmant épisode entre le père et Manon, dont j'ai déjà parlé. Au premier acte, la rencontre entre Manon et Des Grieux est traitée avec élégance et nous console un peu des couplets soi-disant gais de Manon descendant du coche, véritables couplets d'opérette avec cadence inévitable, et qui ont dû ravir M. Serpette en même temps qu'ils

choquaient M. Lecocq, très étonné qu'on le tienne à l'écart de l'Opéra-Comique et qu'on y reçoive sa musique. Au deuxième acte, il n'y a presque qu'à louer. Il y a vraiment bien de la grâce et du charme d'abord dans le morceau d'orchestre, au lever du rideau, puis dans la lettre que Des Grieux lit avant de l'envoyer à son père et surtout dans le rêve qu'il raconte à Manon au moment où des exempts viennent pour l'arrêter : cette fin d'acte est habile et orchestrée d'une façon exquise. Il se trouve aussi dans cet acte un quatuor entre Lescaut qui occupe Des Grieux, tandis que M. de Brétigny courtise Manon, quatuor heureusement amené et dont le milieu même a beaucoup de chaleur, mais qui paraît lourd d'ensemble et sans l'élégance discrète qui conviendrait à de tels personnages, exception faite pour ce soudard de Lescaut.

On peut adresser le même reproche aux morceaux du quatrième acte, à l'arioso de Des Grieux comme à son grand duo dramatique avec Manon qui veut le reconquérir. Si pathétique que soit ici la situation, il ne convient pas que Des Grieux et Manon chantent comme le feraient Sigurd et Brunehild. En art, il faut toujours observer la proportion des personnages et des milieux; or c'est un contresens grave que de prêter à cette grisette enrichie, à cet écervelé chevalier, les mêmes accents superbes et pompeux qui conviendraient à des héros de la légende ou de l'histoire : il y a là disproportion évidente et grandissement exagéré. Jamais peintre n'aurait commis pareille

29 fév /82.

Chère Madame,

Vous pouvez compter sur moi

Mardi 27 févr. à 5 heures du soir

pour la répétition —

— et le mercredi 28 à 7 1/2

pour la fête annuelle! —

de cœur

J. Massenet

un seul reproche, à vous, un reproche —
pourquoi faire entendre une mélodie? — vous [illegible] [illegible]
d'être [illegible] de cette femme [illegible] —

faute, et c'est d'ailleurs une critique à généraliser au sujet de *Manon;* la musique en est, le plus souvent, trop bruyante et trop montée de ton pour les personnages en scène et les sentiments qui les animent. Dans ce duo du quatrième acte, il y a une phrase charmante, précisément parce qu'elle est bien appropriée au personnage, au moins en commençant; c'est celle que Manon soupire à l'oreille de Des Grieux : *N'est-ce plus ma main que cette main presse?* A la bonne heure! et, sauf deux rentrées en vocalises absurdes, cette phrase d'une coquetterie enlaçante convient à merveille à Manon; mais les élans de passion, les éclats de voix qui suivent, soutenus d'un orchestre formidable, appellent des héros d'une autre trempe que cette grisette et cet abbé d'un jour.

Ici, je fais le procès à M. Massenet pour une chose qui dépendait entièrement de lui, car c'est là simplement une question de mesure, et je ne perds pas mon temps à lui reprocher d'avoir mis dans la bouche de Des Grieux et de Manon des phrases absolument pareilles à celles qu'il avait déjà fait chanter par Salomé et par Jean dans *Hérodiade*, par Sita et Scindia dans *le Roi de Lahore*, avant tout par Marie-Magdeleine et Jésus dans ce charmant drame sacré qui passe pour son œuvre la plus fraîche et la plus inspirée. Il y a certainement là une monotonie regrettable, un défaut de variété dans l'inspiration très fâcheux pour qui ne craint pas de s'attaquer à des sujets, à des personnages, à des époques aussi dissem-

blables; mais M. Massenet aurait beau faire, il ne changerait jamais sa nature, et c'est déjà bien joli qu'il possède une note personnelle, émue et touchante, un peu mièvre à la vérité, mais d'un charme indiscutable. Il la replace un peu partout; mais comment ferait-il autrement? tandis qu'il pourrait très bien modérer les éclats de son orchestre et mieux mesurer sa musique à la taille de ses personnages. Rien de plus petit, en art, que la fausse ampleur et que la grandeur hors de propos.

Le duo final de la mort de Manon débute par une phrase chaleureuse et renferme des élans sincères, mais il tourne un peu court, puis amène une phrase à deux voix très banale et qui se termine par un unisson surmonté d'un point d'orgue horrible; après ce sacrifice aux chanteurs, la conclusion de la scène est traitée avec une concision très émouvante, Manon ne faisant presque plus que parler d'une voix éteinte et tombant comme endormie entre les bras de Des Grieux. Ce duo final, si court qu'il soit, donne une image exacte de la partition, où les excellentes intentions du musicien, amenant parfois de jolies choses, cèdent trop souvent devant les exigences des chanteurs et les banalités préférées du public. Comment le musicien qui vise à écrire une œuvre nouvelle en fait d'opéra-comique et qui compose, en restant fidèle à son idée, une aussi jolie scène que celle entre Manon et le comte des Grieux, un tableau presque complet comme celui de l'intérieur des deux amants, peut-il écrire ailleurs des rengaines

comme la romance filandreuse du père, des couplets de facture pareils à ceux de Lescaut, des airs de triomphe avec *cocottes* comme celui de Manon au Cours-la-Reine, ou des valses d'opérette comme celle de l'Invocation à l'or, sans oublier le finale italien qui couronne à bon droit l'acte du jeu?

Dès le début de M. Massenet, en 1872, à propos de *Don César de Bazan*, je lui reprochais d'avoir une instrumentation trop touffue, trop bruyante, trop cuivrée, et j'espérais qu'avec son rare instinct symphonique il arriverait vite à se corriger de ces défauts; je lui reprochais aussi de marquer trop de condescendance aux caprices des artistes comme aux goûts du public et j'excusais ces concessions par le désir bien naturel chez un jeune homme de se produire à tout prix, mais je l'avertissais aussi que pareille faiblesse ne serait plus excusable à l'avenir. Il a très probablement ri de cette critique. Et cependant tout le monde, aujourd'hui, la lui répète en ce qui concerne l'orchestre; avant combien d'années tout le monde, aussi, lui reprochera-t-il ses funestes concessions qu'aujourd'hui je suis presque seul encore à blâmer?

VI

LE CID

Novembre 1885.

Quel bonheur qu'il ait fait moins froid en novembre 1885 qu'il y a cent ans! En décembre 1783,

le froid fut tellement vif, que l'apparition de la *Chimène* de Sacchini subit un grand retard, du fait des décorateurs qui ne pouvaient travailler, les couleurs et pinceaux gelant aussitôt qu'on voulait s'en servir. Quel malheur s'il nous eût fallu, par pareil contre-temps, patienter encore avant de connaître l'œuvre impatiemment attendue du « jeune maître » ! D'autant plus que nous ne recevions aucun renseignement qui pût tromper notre impatience et que les journalistes, bavards de nature, indiscrets par profession, ne soufflaient mot du *Cid*. On aurait dit d'un mot d'ordre et la presse, en cette occasion, répondit bien aux désirs de l'auteur. Il faut féliciter M. Massenet d'avoir organisé le silence absolu autour de son nouvel ouvrage ; il est trop fin pour ne pas savoir que les opéras dont on parle le plus avant sont souvent ceux dont on parle le moins longtemps après, et dès lors il doit être à peu près fixé sur l'avenir du *Cid*.

Parmi les vingt et quelques adaptations musicales qu'on trouverait du *Cid*, il n'en est pas une seule de française : toutes italiennes. Le fait est à noter et s'explique de soi-même. On comprend que des compositeurs italiens, qui ne voient qu'un grossier canevas dans un sujet quelconque et qui massacrent le texte, bon ou mauvais, à cavatine que veux-tu, ne comprennent pas trop ce qu'ils font en s'attaquant au *Cid* et ne voient là comme dans tout autre livret qu'un prétexte à cabalettes et grands airs de bravoure. Un Français, au contraire, élevé dans l'admiration d'un pareil chef-

d'œuvre. ou qui sent seulement d'instinct le génie de sa langue, hésitera toujours, s'il ne se croit lui-même un génie, à se mesurer avec Corneille : ou bien il craindra d'être indigne de lui, ou bien il redoutera de rester trop au-dessous de son modèle. Que ce soit par respect pour le maître ou par défiance de lui-même, il s'abstiendra de provoquer un tel parallèle. Il fallait être M. Dennery pour oser refaire *le Cid*, et M. Massenet pour ne pas redouter de le mettre en musique — en français.

Le musicien, tout d'abord, a cru trouver un point d'appui dans les vers consacrés de Corneille et il a prié ses collaborateurs d'en conserver le plus possible : en quoi il s'est malheureusement trompé. Lorsque éclate un vers de Corneille au milieu de ceux de MM. Gallet et Blau, tout disparaît, et la pièce, et la musique et les chanteurs ; c'est tellement fulgurant que rien n'existe plus alentour et que la musique avec laquelle on a cru pouvoir renforcer ces vers admirables fait l'effet d'un turlututu. On dirait presque une parodie; et le jeu de scène dont on accompagne le fameux : *Et pour leurs coups d'essai — veulent des coups de maître*, relève absolument de l'opérette. Juste au milieu du vers, Rodrigue s'arrête pour embrocher son adversaire et crie après, tout fier de sa démonstration : *veulent des coups de maître*. Il faut ajouter que les librettistes modernes ont fait une salade indigne des vers de Corneille, en les mêlant aux leurs : tantôt, ils intervertissent l'ordre des hémistiches ou bien font deux vers avec un seul; tantôt, ils prennent

une moitié de vers à droite, une autre à gauche; ailleurs ils changent seulement quelques mots dans une tirade entière; ils mettent l'*amour* au lieu de *feu*, *celui* au lieu de *ce chef* dans le sens de tête, afin d'assaisonner Corneille au goût moderne; enfin, des ripostes classiques de Chimène et de don Diègue aux genoux du roi : *Sire, sire, justice! — Ah! sire, écoutez-nous! — Je me jette à vos pieds! — J'embrasse vos genoux!* ils ne font qu'un air pour Chimène, et c'est elle qui débite à la fois les deux rôles dans un *lamento* pleurard. La belle façon, vraiment, d'honorer Corneille et de s'inspirer de lui!

Il y aurait là une question intéressante à vider, et je ne parle plus ici du choc étourdissant qu'on ressent à retomber de Corneille en Gallet et Blau; je parle uniquement de la musique adaptée aux vers mêmes de nos grands tragiques. Eh bien, sur ce point, l'épreuve est concluante : qu'on s'y exerce sur une scène, ainsi que M. Saint-Saëns l'a fait pour les imprécations de Camille et M. Charles Lecocq pour celles de Phèdre, passe encore, à condition qu'on s'inspire directement de la tragédie lyrique ancienne et du style de Gluck (car ce sont là deux essais très intéressants dans leur genre); mais qu'on prétende, au moyen de bruits d'orchestre et pendant tout un grand ouvrage, augmenter l'effet de vers aussi puissants, c'est une illusion qu'il serait temps d'abandonner. M. Gounod, malgré tout son talent, y avait échoué pour *Polyeucte*, et M. Massenet, malgré son habileté reconnue, y a échoué pour *le Cid*. Ces

vers, qui sonnent si fièrement à la Comédie-Française, et que tout le monde a dans l'oreille, perdent de leur force et de leur élan quand on les assujettit à de la musique, si précipitée que soit la parole ; et l'accompagnement d'orchestre dont on les soutient prend aussitôt une certaine allure comique assez mal en situation. Cela prête à rire, au lieu d'émouvoir. Bref, l'amalgame est on ne peut plus malheureux, mis à part le talent de tel auteur ou de tel autre, et tendrait seulement à prouver la flagrante infériorité de la déclamation musicale comparée à la déclamation pure en tant qu'agent précis d'expression. La musique est une chose et la belle poésie en est une autre ; en les accouplant de force, on détruit celle-ci sans aucun profit pour celle-là.

Remarquez aussi que MM. Saint-Saëns et Lecocq, pour se mesurer avec Corneille et Racine, avaient pris tout à fait le style et le ton de la tragédie lyrique au siècle dernier ; mais ce qui était admissible pour de courts essais destinés au concert n'aurait pas été possible pour tout un long opéra ; et d'ailleurs, nul musicien n'est plus éloigné de la grandeur et de la simplicité de la tragédie classique que M. Massenet, qui personnifie, au contraire, la musique moderne en ses effets les plus doucereux et les plus caressants, mais aussi les plus mièvres et les plus ténus. Bref, il était par nature aux antipodes du *Cid ;* mais il y avait dans ce sujet tout un côté pittoresque, épisodique et brillant qui devait le tenter, et c'est précisément dans ce sens que ses collaborateurs

l'ont poussé, en s'inspirant de Guilhem de Castro. Fort bien, mais il y avait là un autre écueil, c'était qu'en développant le côté pittoresque et décoratif du *Cid,* l'accessoire n'écrasât le principal. Et c'est ce qui est arrivé. M. Massenet, d'évidence, était assez peu propre à mettre *le Cid* en musique; il n'a pas la note héroïque et chevaleresque, et dès qu'il veut faire grandiose, il accumule les agents de sonorité et fait énormément de bruit sans atteindre à la grandeur; il est par excellence l'homme des caresses musicales, des cantilènes sensuelles et aussi des petits hors-d'œuvre ingénieusement troussés, tels que pas espagnols ou hongrois, rapsodies mauresques ou autres, etc. On peut donc assurer *a priori* qu'il n'a vu dans *le Cid* que la partie amoureuse et que ses collaborateurs y ont ajouté le côté pittoresque — et cela parce qu'il ne pouvait réussir que dans ces deux genres. Mais est-ce là tout *le Cid*, ou plutôt *le Cid,* ainsi traité, ne devient-il pas une sorte de *Petit Cid?*

Une fois déterminé le caractère général de l'œuvre, efféminée et chatoyante au premier chef, j'arrive au détail des morceaux. M. Massenet n'est pas encore âgé, puisqu'il n'a que quarante-trois ans, et cependant il n'est déjà plus jeune, en ce sens qu'il n'a plus rien de cette fleur de jeunesse et de ces doux effluves printaniers qui faisaient le charme de *Marie-Madeleine* et encore un peu du *Roi de Lahore*. Aujourd'hui, le travail, le métier et surtout l'ambition de faire grand ont tué l'inspiration chez un musicien tout au plus propre à

l'opéra de demi-caractère, et qui s'épuise à vouloir faire de grands opéras à la Meyerbeer ou à la Verdi. Il résulte de là que s'il y a encore de jolies pages d'album dans *le Cid*, de certaines mélodies qui seraient aussi bien placées dans n'importe quel autre opéra, il ne s'y rencontre pas de grande scène entièrement belle, de tableau complet, comme était celui du Temple, dans *Hérodiade*, ou celui du Paradis d'Indra dans *le Roi de Lahore*. Assurément le premier duetto de l'infante et de Chimène est un gracieux nocturne, et *l'Alleluia* que l'infante, escortée de moines chanteurs, vient soupirer sur la place publique, est une agréable berceuse à laquelle la voix si pure de Mme Bosman prête un charme particulier; mais en quoi ces deux morceaux sont-ils mieux placés dans *le Cid* que partout ailleurs ? Ce sont de jolis morceaux de salon, rien de plus. Le duo capital entre Chimène et Rodrigue est certainement mieux approprié à la situation, et l'*andante* du début est d'une note très personnelle à M. Massenet, car on y retrouve son procédé, qui consiste à commencer *piano*, à pousser brusquement la voix jusqu'au maximum de sonorité, pour retomber sur un *pianissimo* à peine perceptible et qui ravit l'oreille à coup sûr. C'est un truc, mais un truc dont il use en maître, et qui, cette fois encore, a complètement réussi.

J'étonnerai bien des gens, de ceux qui ont entendu *le Cid*, en disant que le tableau que je préfère est celui de l'apparition de saint Jacques de Compostelle à Rodrigue : on y bâille assez

volontiers. C'est pourtant là que se trouve, à mon avis, le morceau le plus élevé de tout l'opéra : l'invocation de Rodrigue, qui, par sa largeur et sa simplicité, me paraît bien d'accord avec un sujet tel que *le Cid*. Ce n'est peut-être pas d'une grande originalité, mais c'est au moins très digne, très convenable et d'un musicien qui se respecte. Ailleurs, il faut bien l'avouer, le métier pur, le procédé tient une trop grande place, l'usage si commode des pédales, par exemple, sur lesquelles s'échafaudent les entrées des chœurs, des pédales qu'on rencontre à tout instant : dans *l'Alleluia*, dans l'*arioso* de Chimène, ou quand elle cherche à découvrir le meurtrier de son père, etc. Telle l'entrée du chœur après la mort de Valentin dans *Faust*, telle l'entrée du chœur après la mort de don Gormas dans *le Cid* : avec un certain nombre de recettes de ce genre, on arrive assez vite à confectionner tout un opéra prêt à être servi chaud. Parmi les grandes scènes d'ensemble, il faut noter le second tableau devant l'église Saint-Jacques-le-Majeur, où le carillon joyeux des cloches est d'un effet très heureux : il s'agit là de cloches accordées dont les sonneries s'enchevêtrent dans les harmonies de l'orchestre, à la façon dont M. Boïto s'en est servi dans son *Méphistophélès* et M. Gounod dans son *Tribut de Zamora*. Le même effet se reproduit dans le tableau final, mais alors avec un déploiement excessif de sonorité : cloches, trompettes, tambours, bande militaire, tout éclate à la fois. Il n'y manque que du canon. Anachronisme, dira-t-on? Baste! à la

place de M. Massenet, je n'y aurais pas regardé de si près et j'aurais placé là deux ou trois obusiers de renfort.

En fait d'audacieux anachronisme, il ne fera jamais plus fort que dans le ballet du *Cid* et je crois qu'il faut voir là, tant M. Massenet a de finesse, un moyen détourné de battre en brèche, par le ridicule poussé aux plus extrêmes limites, le ballet de convention tel qu'on l'introduit de force dans presque tous les opéras. Oser plaquer dans l'Espagne du XI^e^ siècle un ballet espagnol moderne, avec toreros, cachuchas, fandangos, estudiantinas et le reste, introduire en un mot *Carmen* dans *le Cid* était un coup d'audace, un défi au bon sens public que M. Massenet seul était de taille à risquer pour faire triompher les idées novatrices qui remontent à Grimm, à Rousseau, en passant par Richard Wagner, et qui tendent, fort justement selon moi, à la suppression de ces grands ballets coupant et suspendant le drame on ne sait comment ni pourquoi. Jamais l'absurdité du divertissement dansé et du genre opéra n'avait été mieux mise en lumière; mais, par malheur, M. Massenet, tout en voulant dégoûter le public d'une pareille mascarade, n'a pas su être conséquent avec lui-même et lui, passé maître en fait d'airs de danse, il n'a pas pu se tenir d'en composer de fort piquants avec son tour de main habituel. La leçon, de la sorte, est incomplète, et je crains bien que tout ne soit à recommencer. Le fait est que le public, ensorcelé par la ravissante M^lle^ Mauri, n'a pas soup-

çonné une minute qu'on se pût moquer de lui et qu'il n'aurait pas demandé mieux que de voir cette ravissante ballerine incarner à elle seule tout l'opéra, si elle avait pu danser et se trémousser pendant quatre heures d'horloge. Avec quelle verve endiablée elle a enlevé son pas de la Navarraise! Et M. Mérante donc!

Mme Fidès Devriès ne saurait danser, encore qu'elle ait sensiblement maigri; mais elle chante avec feu le rôle de Chimène à côté de M. Jean de Reszké, baryton devenu un ténor par l'effort du travail, et de son frère Édouard, toujours basse à la voix sourde. Au fait, pourquoi donc ces deux artistes, Polonais d'origine et Français par occasion, restent-ils chanteurs italiens d'habitudes et se promènent-ils toujours tête nue le jour et la nuit, par la pluie et par le soleil, alors que tout le monde, autour d'eux, a le chef couvert? Vite une toque, un chapeau, une coiffure enfin, fût-ce celle du roi d'Yvetot, pour don Diègue et son fils, qui vont sûrement attraper rhume ou coup de soleil.

VII

ESCLARMONDE

Mai 1889.

M. Massenet aime à varier ses plaisirs — et par conséquent les nôtres Après avoir essayé des pièces de cape et d'épée avec *Don César de Bazan*, de la tragédie antique avec *les Érinnyes*, de la mythologie hindoue avec *le Roi de Lahore*, de la

légende chrétienne avec *Hérodiade*, de la comédie galante avec *Manon* et de l'opéra chevaleresque avec *le Cid*, le voilà qui aborde la féerie. Légende et féerie à la fois, cet opéra d'*Esclarmonde* devait attirer le « jeune maître » par ses affinités avec *le Roi de Lahore*, avec *Hérodiade*, car diverses scènes de ce poème allaient lui fournir l'occasion de renouveler certains tableaux, et non les moins jolis, de ses précédents ouvrages : les cérémonies sacrées dans le temple de Salomon et l'arrivée d'Alim au paradis d'Indra. De là un double avantage pour le compositeur; en même temps qu'il restait sur un terrain qui lui était familier et propice, avec ces épisodes lumineux, la fantaisie et le surnaturel de ce poème ouvraient le champ le plus vaste à son imagination musicale. Il n'en pouvait donc souhaiter, pensa-t-il, de plus favorable à la libre expansion de son talent personnel et se mit au travail.

Un ancien roman de chevalerie, *Parténopéus de Blois*, a fourni à M. Alfred Blau les lignes principales de son livret que M. Louis de Gramont mit par la suite en vers élégants; mais cette féerie n'a rien d'une pièce dramatique : c'est une fantaisie absolument libre, une succession de tableaux qui n'ont entre eux qu'un lien bien fragile. Dans le vieux récit de nos pères, qui remonte au XIII^e^ siècle et fut versifié par un certain Denis Pyramus, il s'agit des amours de la magicienne Melior, fille d'un empereur détrôné de Byzance, avec le jeune et vaillant Parténopéus, fils du comte de Blois; dans l'opéra les deux héros

changent de nom, mais leurs amours et leurs aventures suivent une marche presque identique, à cela près que les auteurs ont emprunté plus d'une invention scénique ou d'un détail ingénieux aux opéras de Richard Wagner. Vous le reconnaîtrez sans peine et remarquerez aussi, sans qu'il soit besoin d'insister, que ce n'est là, à tout prendre, que la contre-partie de *Lohengrin* ou, pour remonter plus haut, de la fable antique de Psyché.

Phorcas, empereur de Byzance, empereur et magicien, se voit, sans expliquer pourquoi, forcé d'abandonner le pouvoir; mais, avant de gagner la solitude où sa destinée doit s'accomplir, il place sur le trône sa fille Esclarmonde, aussi belle que pure, et de plus très habile en l'art de la magie. Celle-ci, de par les lois du Destin, devra jusqu'à l'âge de vingt ans dérober son visage à tous les regards profanes; à cette époque, un tournoi solennel désignera, en la personne du vainqueur, l'heureux époux d'Esclarmonde et le souverain définitif de l'empire d'Orient.

Mais Esclarmonde aime le beau chevalier Roland de Blois qu'elle a vu naguère à Byzance. En apprenant de la bouche du chevalier Énéas que le valeureux Roland va s'unir à la fille de Cléomer, roi de France, elle se sent mordue au cœur d'une jalousie atroce, d'une passion irrésistible : elle ordonne aux esprits de conduire le héros et de la transporter elle-même dans une île enchantée. Cette délicieuse entrevue, à laquelle la luxuriante végétation de l'île magique prête

une ombre discrète, a décidé du sort de Roland : il est désormais l'époux d'une adorable femme qui viendra le trouver toutes les nuits, en quelque endroit qu'il soit du monde; mais il ne connaît toujours pas les traits de sa maîtresse et ne se montre aucunement pressé de les voir. Esclarmonde, en guise de cadeau nuptial, lui remet la glorieuse épée de saint Georges, non sans l'avertir que cette arme invincible se briserait dans la main d'un parjure, puis elle l'envoie délivrer la ville de Blois, dont le chef sarrasin Sarwégur est sur le point de s'emparer.

Roland, tout à coup, se retrouve en France : d'un coup de sa terrible épée, il abat Sarwégur, met l'armée ennemie en fuite et rentre vainqueur dans la ville, où Cléomer veut lui donner sa fille en récompense; mais le héros est fidèle à son amante inconnue, il décline cette glorieuse alliance et soupire après la nuit qui doit ramener sa bien-aimée auprès de lui. Cependant l'évêque de Blois a des soupçons; par ses menaces il décide Roland à faire l'aveu de ce mystérieux amour, de ces entrevues secrètes avec une damnée, et lorsque Esclarmonde arrive, l'évêque, arrachant le voile qui la couvre, exorcise la magicienne. Celle-ci reproche longuement son parjure au félon chevalier; moines et bourreaux veulent se jeter sur elle; Roland tire son épée qui vole en éclats et les Esprits du Feu emportent la fée en des régions inconnues où elle dormira d'un sommeil éternel.

Il n'y a donc plus d'impératrice à Byzance.

Alors, Parséis, sœur d'Esclarmonde, se met à la recherche de Phorcas, qu'elle découvre dans une grotte de la forêt des Ardennes. Le vieillard, fort irrité, commande aux Esprits d'amener en sa présence la coupable Esclarmonde et lui transmet les arrêts du Destin : Roland va mourir si elle-même ne répudie pas son amour en déclarant au guerrier qu'elle ne l'aime plus. Elle se résigne à ce mensonge héroïque afin de sauver la vie de son amant et disparaît; celui-ci, demeuré seul, abandonné de tous, court chercher la mort dans le grand tournoi qui se prépare à Byzance. Il est vainqueur et refuse d'abord d'épouser la fille de l'empereur, mais Esclarmonde se dévoile et Roland unit sa destinée à celle de la magicienne; ils gouverneront l'empire, et Phorcas, délivré de tout souci, pourra retourner vivre au milieu des bois.

La nouvelle partition de M. Massenet mérite d'être étudiée sous trois ou quatre aspects principaux. Naturellement, c'est l'amour qui y tient la place prédominante, et l'on sait de quelle façon, sensuelle et lascive, le compositeur a l'habitude de traduire l'irrésistible élan de deux cœurs, qu'il s'agisse d'Hérodiade et de Jean, de Chimène et de Rodrigue, de Des Grieux et de Manon. Esclarmonde et Roland ne déparent pas la série, et tout le tableau de l'île enchantée, où les deux amants se donnent l'un à l'autre, renferme des phrases extrêmement tendres et d'un suave abandon. Dans le ballet des Esprits, attirant Renaud — Roland veux-je dire — vers le bosquet parfumé où cette

nouvelle Armide a résolu de le séduire, il m'a plu d'entendre une mystérieuse phrase du cor, de l'effet le plus caressant.

Le duo lui-même, si tant est que cette ancienne appellation ne choque pas M. Massenet (car, tout en rayant ce titre, il observe les principales divisions d'un duo régulier, notamment l'ensemble obligé pour finir); le duo, dis-je, repose sur deux ou trois motifs expressifs et vibrants, celui, en particulier, qu'expose l'orchestre tandis qu'Esclarmonde exige de Roland le serment de ne pas chercher à la connaître. Quant à la mélodie finale chantée par les deux voix à la tierce et soutenue note pour note par les violons, elle a de l'élan, de la chaleur; mais combien je préférerais entendre l'orchestre jouer une partie distincte au lieu de ces bruyants unissons que l'auteur affectionne un peu trop, ce me semble, et qui n'ont d'autre avantage que de faire éclater en bravos les auditeurs peu musiciens!

Cette même phrase est celle sur laquelle M. Massenet a bâti le morceau symphonique qui se joue, tandis que les arbres gigantesques de l'île enchantée entre-croisent leurs rameaux fleuris sur les amants enlacés; mais ici encore il me paraît avoir trop cherché le bruit, et ce *crescendo* formidable, aboutissant à d'assourdissants éclats des cuivres, est bien exagéré pour peindre le doux enivrement de deux êtres. Quoi qu'il en soit de ces critiques, cette longue et savante scène d'amour est bien la page essentielle de la partition; puis le tableau qui suit cette nuit enchan-

teresse : dialogue des deux amants au réveil, serments de se revoir et de garder le secret de leurs amours, amène encore deux ou trois mélodies empreintes d'un charme alangui. Mais ce qui frappe au milieu de ce second tableau, tout rempli d'épanchements voluptueux, c'est la belle phrase religieuse par laquelle Roland salue la forme divine de la croix dans l'épée étincelante de saint Georges qu'Esclarmonde lui présente; il y a là un contraste évidemment cherché, car il n'est pas nouveau sous la plume de l'auteur, entre l'extase amoureuse et l'extase mystique, et cette opposition produit toujours grand effet sur le public... Autrement, croyez bien qu'un esprit délicat n'y aurait pas recours.

Ceci m'amène à parler des morceaux d'*Esclarmonde* où domine le caractère religieux. La prière de l'évêque de Blois pendant le combat de Sarwégur et de Roland n'a pas grande onction, et les brèves répliques psalmodiées du chœur, qu'il me semble avoir entendues déjà dans le temple d'Indra, sont comme perdues dans ce tableau qui forme un ensemble médiocre. Et puis, comment se fait-il qu'il ne parvienne à notre oreille aucun écho de la furieuse bataille qui se livre sous les murs de la ville? Au troisième acte de *Rienzi*, sur une situation absolument pareille, il y a bien autrement de tumulte et d'agitation dans l'orchestre. En revanche, la scène de la confession, entre Roland et l'évêque, est fort bien conçue et largement traitée avec d'heureux rappels des motifs essentiels de la scène d'amour. L'exor-

cisme final, lancé par l'évêque et les moines à l'unisson, est plus bruyant que terrible et quant à la douloureuse plainte d'Esclarmonde : *O Roland, tu m'as trahie*, elle est vraiment jolie par elle-même ; mais elle aurait plus de relief si le drame ne s'arrêtait pas net à ce moment pathétique et si l'évêque et les moines ne devaient détourner les yeux pour laisser ce suppôt d'enfer exhaler sa longue et douloureuse plainte en détaillant ses beautés enivrantes, en évoquant le souvenir des voluptés perdues. Le prologue et l'épilogue qui se déroulent dans une basilique, à Byzance, nous offrent d'autres tableaux de musique religieuse, mais d'une musique religieuse plus colorée et brillante que mystique et sévère, et le grand chœur du peuple rendant hommage à la divine Esclarmonde, avec son chant large à la basse et ses batteries précipitées à l'aigu, n'est pas sans analogie avec la célèbre incantation du *Roi de Lahore* : en fait de modèle, on aurait pu plus mal choisir.

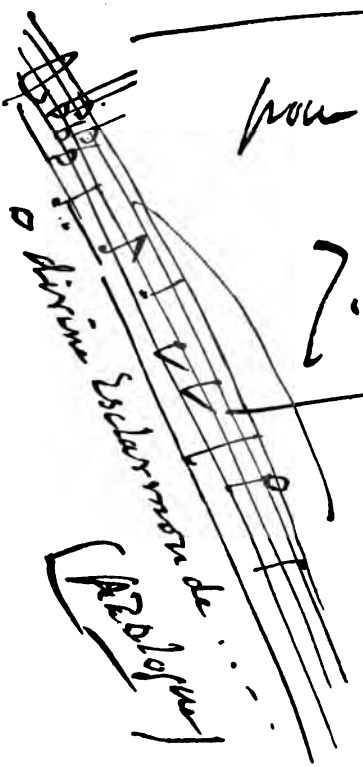
Je fais bon marché des scènes de bataille et de désespoir qui se passent à Blois, mais je suis étonné que les épisodes féeriques, les incantations magiques, les danses des Esprits dans l'île enchantée ou les ébats des nymphes et des sylvains dans la forêt des Ardennes, n'aient pas mieux inspiré le compositeur. Ces danses, ces chœurs à bouche fermée, ces appels d'Esclarmonde ou de Phorcas, sont ingénieusement écrits, sans contredit, mais n'offrent rien de bien saisissant, et ce ne sont pas les violents coups de tam-tam ni les

Oui cher ami,

à Jeudi 7 ½

pour dîner !!

J. Massenet



30 avril 84.

notes piquées de la chanteuse qui donneront à ces pages un caractère surnaturel. C'est surtout pour les évocations d'Esclarmonde que M. Massenet a fait usage des notes exceptionnellement élevées que la nature a mises à la disposition de son interprète; mais ces sons inouïs jusqu'à ce jour, ce *contre-fa,* ce *contre-sol* n'ont rien que de fort désagréable, et j'aimerais autant qu'on nous en fît grâce. Le tableau de la forêt des Ardennes est très long et sans intérêt musical : il me semble qu'on aurait pu beaucoup abréger cet acte, au besoin le couper d'un bout à l'autre et retourner plus vite à Byzance; il se trouve encore là une phrase lancée à l'unisson par le soprano, le ténor, l'orchestre, et qui devrait exaspérer un musicien de cette science et de cette valeur.

Enfin, voilà donc qu'*Esclarmonde* a vu le jour, et dans des conditions excellentes, au milieu de décors et de costumes superbes, avec une mise en scène éblouissante et une jeune et jolie chanteuse habilement dressée par le musicien : Mlle Sibyl Sanderson. C'est un opéra intéressant dans son ensemble et qui porte à chaque page le cachet de l'auteur, mais qui dénote également chez lui une tendance à se rapprocher de la conception moderne du drame musical, à fondre chaque acte dans un ensemble vocal et symphonique, à bâtir son travail d'orchestre sur des phrases caractéristiques et qui forment comme la base de tout l'opéra. Fort bien; mais le compositeur, s'il est convaincu, devra pousser plus loin dans ce sens et ne manquera probablement pas

de le faire avec son prochain ouvrage. Un jour qu'on félicitait M. Massenet sur *les Érinnyes*, en lui disant que c'était là son chef-d'œuvre : « Attendez, répondit-il, de connaître *Esclarmonde.* » Attendons, dirai-je à mon tour, d'avoir entendu *Werther*.

VIII

LE MAGE

Mars 1891.

Le Mage! En voilà un opéra qui aura fait parler de lui avant sa naissance et pour lequel les trompettes de la Renommée, ou plus vulgairement de la réclame, auront sonné longtemps à l'avance et durant de longs mois! Question de priorité, pour la musique, entre cet ouvrage et la *Salammbô* de M. Ernest Reyer; question de plagiat, pour le sujet, entre le poème et le roman de M. Marion Crawford. Un jour c'est l'opéra de M. Massenet dont les directeurs de l'Opéra s'occupent, toute affaire cessante; un mois plus tard on annonce un peu partout qu'il abandonne son tour et laissera passer devant lui son bien-aimé confrère. Enfin, lorsque celui-ci, s'en fiant aux bruits répandus, a parole échangée avec les directeurs de l'Opéra, qui, eux, devraient savoir à quoi s'en tenir sur les vraies intentions de M. Massenet, ce dernier, ou plutôt ses représentants interviennent, traité en poche, et semblent ne s'être tus si longtemps que pour inspirer une confiance illusoire, tant aux directeurs de l'Opéra qu'à

M. Reyer, et se donner le malin plaisir de les détromper à la dernière minute... Il n'importe, le traité est formel, la date n'est pas périmée et les gouvernants de l'Opéra, faisant contre fortune bon cœur, s'apprêtent à déployer pour *le Mage* autant de luxe qu'ils en auraient mis dans *Salammbô;* ils s'apercevront de la différence au moment de solder.

Autre histoire, et celle-là moins connue, à propos du poème. Un jeune prix de Rome, élève de M. Massenet, M. Xavier Leroux, s'éprend de la figure de Zoroastre telle qu'il la trouve dépeinte dans le roman de M. Crawford; il a l'idée d'en faire un drame lyrique et s'ouvre de ce projet à quelqu'un de très sincère et de tout rond, qui le dissuade éloquemment d'y donner suite. Résignation du jeune prix de Rome, un peu désenchanté, quoique toujours très confiant en l'avis de son ami. Mais quelle n'est pas sa surprise, un beau jour, lorsqu'il apprend que son cher maître, on ne sait par quelle coïncidence, a lu à son tour de curieux ouvrages sur Zoroastre, entreprend d'évoquer en musique la figure du grand mage persan, et s'est abouché, pour ce faire, avec un poète au style fleuri, au vers abondant et coloré! Seulement l'un et l'autre auront grand soin de bâtir cet opéra de *Zoroastre* sur le thème le plus banal qui se puisse voir au théâtre : un homme aimé de deux femmes, et laisseront de parti pris leur héros dans un demi-jour vague et prudent. Conclusion : je ne comprends pas les réclamations irritées de M. Crawford, qui, au lieu de

s'emporter contre M. Richepin, devrait se montrer flatté que M. Leroux et M. Massenet aient également goûté son travail d'évocation romanesque, et je comprends mieux la déception de M. Leroux, qui se consolera avec une résignation « évangélique » et persistera peut-être à nous présenter, après son maître, un Zoroastre un peu moins quelconque. Et grande alors sera la joie de M. Crawford.

Sujet banal, ai-je dit plus haut. Et je le prouve, en confessant qu'il n'était pas sans difficulté de bâtir un ouvrage offrant quelque intérêt avec un semblable héros ; mais, comme on nageait dans l'inconnu, en pleine fantaisie, au moins un poète comme M. Richepin, un musicien comme M. Massenet auraient-ils pu donner carrière à leurs imaginations les plus colorées, entourer leur Zoroastre de cérémonies splendides, de merveilleuses évocations. L'avantage de ces sujets où l'histoire ne fournit aucune donnée, où la légende a seule cours, c'est de tout permettre, et Wagner en a admirablement profité ; les auteurs mêmes de *Sigurd*, librettiste et musicien, ont su donner au sujet qu'ils adoptaient des développements splendides et poétiques ; mais, dans *le Mage*, il semble qu'on ait comme à dessein réduit la fable à son expression la plus simple et sans chercher, ou plutôt sans trouver les détails extérieurs qui lui auraient pu donner de l'éclat et de la couleur. Toujours est-il que ce livret n'est pas sans analogie avec celui d'*Aïda* : vous plaît-il de le connaître en deux mots ?

Zarâstra, pour parler comme M. Richepin, vient de délivrer l'Iran et d'écraser les Touraniens ; il rentre en triomphateur dans la ville de Bakhdi et demande à son roi licence d'épouser la douce Anahita, reine des Touraniens, qu'il amène prisonnière. Avant d'en venir là, il avait reçu à brûle-pourpoint les déclarations de la belle Varedha, prêtresse de Djahi, déesse de la Volupté, et fille du grand prêtre iranien Amrou. Zarâstra a résisté sans peine aux lascives avances de Varedha ; mais au moment où le roi va lui donner Anahita, Varedha s'accuse elle-même d'avoir été sa maîtresse, et elle est soutenue par son père et les prêtres, de façon que le roi refuse à Zarâstra la main d'Anahita. Le général alors se révolte, maudit tout le monde et s'enfuit vers la montagne sainte, en invoquant Mazda, le dieu de vérité. Le dieu se révèle à lui au milieu des éclairs et le voilà devenu mage : il prêche à ses premiers disciples la foi nouvelle et repousse un second assaut de Varedha, qui se venge en lui apprenant que le roi aime Anahita et va se l'approprier. Rien de plus vrai.

Après l'initiation d'une jeune prêtresse au culte voluptueux de Djahi, Amrou célèbre l'union du roi de l'Iran avec Anahita ; mais les fidèles sujets de celle-ci, tous morts ou vaincus au premier acte, envahissent l'Iran, massacrent tout dans le temple, aux accents d'un chant de guerre entonné par Anahita. Dernier tableau : Zarâstra pleure son pays vaincu sur les ruines du temple et de la ville entière ; Amrou, sa fille et le roi

gisent là parmi les cadavres. Mais voici l'immaculée Anahita qui vient au-devant de son bien-aimé et se jette en ses bras. Tout à coup Varedha se ranime et invoque la Djahi contre sa rivale et Zarâstra; la statue de la déesse s'écroule, un effroyable incendie, s'allumant de toutes parts, barre la route aux amoureux — ce qui nous vaut une audacieuse imitation de l'Incantation du feu, de Wagner. Mais le mage invoque à son tour le dieu Mazda, maître du feu; les flammes s'éteignent et les amants s'éloignent enlacés tandis que Varedha meurt dans un suprême élan de jalousie et de désespoir.

En quoi ce tissu de situations rebattues et de lieux communs dramatiques nous donne-t-il idée du prophète persan et du général révolté qui fonde une religion nouvelle? En rien, je vous l'assure, et ni par le livret, ni par la musique, — ce qui me surprend beaucoup de la part de M. Massenet, — on n'éprouve un seul instant la sensation qu'on est en présence de tel personnage légendaire ou de telle civilisation mystérieuse. Les rares épisodes imaginés par l'auteur, qui les qualifie un peu complaisamment de péripéties, sont les mêmes qui pourraient se greffer sur toute histoire d'amour, à n'importe quelle époque et dans n'importe quel milieu. Quant à la prétention de certains amis des auteurs voulant attribuer à cette fable enfantine un sens philosophique qui serait celui-ci : la prééminence de l'idée de vérité parvenant à subjuguer le cœur et à conquérir les esprits; quant au côté symbolique de l'œuvre qui

résumerait toute la doctrine de Zoroastre, exposée dans le livre saint de l'*Avesta*, à savoir : l'horreur du mensonge et de l'amour stérile et voluptueux, — je me contenterai de vous les signaler, sans un mot de plus.

Ce qui me chagrine avec M. Massenet et ce qui commence à inquiéter ses admirateurs déterminés, c'est qu'on ne peut pas faire fond sur lui et que la nervosité de son caractère, la mobilité de son esprit le font changer constamment d'idéal, ou plutôt d'objectif; tantôt il paraît travailler pour lui-même et tantôt pour le public. Or, vous savez fort bien qu'il n'est d'œuvres solides et durables que celles écrites en dehors de toute intention de plaire immédiatement aux amateurs superficiels en leur servant ce qu'ils aiment dans le moment même. Il faut dans tous les arts, mais surtout en musique, aller toujours de l'avant, avoir des préférences raisonnées, une conviction solide et composer sans s'inquiéter du goût des contemporains, pour sa satisfaction propre, en fixant les yeux sur l'avenir.

M. Massenet, au contraire, a le grand tort d'essayer alternativement de toutes les voies et de ne persévérer dans aucune. Avec une habileté extraordinaire, un don d'assimilation rare, une note mélodique bien particulière, il n'arrive qu'à charmer un temps le public très facile à se laisser séduire et n'a pas encore écrit l'œuvre vraiment forte et personnelle qu'on serait en droit d'attendre. Et voilà bien longtemps qu'on l'espère. En fait, depuis son brillant début avec *le Roi de*

Lahore, il n'a produit à la scène que deux partitions dignes d'être étudiées : *Manon*, parce que le sujet était admirablement approprié à sa nature et parce qu'il essayait très intelligemment d'y marier le dialogue avec la musique ; *Esclarmonde*, parce qu'il y faisait un pas dans le sens des théories wagnériennes et que l'orchestre et les voix y étaient traités, d'un bout à l'autre, avec une adresse et un soin très remarquables. Mais après chacun de ces ouvrages, retour en arrière et désillusion complète : après *Manon, le Cid ;* après *Esclarmonde, le Mage.*

Le Mage, il n'y a pas à dire, est un des opéras les moins intéressants qui soient sortis de la plume de M. Massenet, justement parce qu'il est revenu simplement à cette mélodie coulante, mièvre et sensuelle, qui plaît le plus facilement du monde au public de nos jours, et qu'il ne paraît avoir eu aucun autre objectif que d'enlever quelques bravos au plus vite : est-ce que, par hasard, il aurait fait cet ouvrage encore plus rapidement que d'habitude et pour devancer à tout prix *Salammbô?* Des amis dévoués nous avaient annoncé qu' « il emploierait là toutes les ressources de son imagination si poétique et si colorée, toute sa science et le résultat de vingt années d'expérience du théâtre, qu'il y mettrait sa nervosité et cette tendresse infinie qui touche si bien le cœur des femmes ». Cet appel aux bravos féminins ne restera pas, sans doute, inefficace et je conviens qu'il y a de la tendresse dans plusieurs phrases d'Anahita et de Zarâstra, qui roucoulent

deux duos tout à fait propres à se chanter dans les salons.

Mais il y a aussi de bien sottes vocalises dans le rôle d'Anahita, dont le burlesque chant de guerre a évoqué devant mes yeux les figures fanées de Jaguarita l'Indienne et de Zora, la Perle du Brésil; mais il y a terriblement de cris dans la partie de Zarâstra, qu'il exhale son amour, sa colère ou son enthousiasme religieux. Ce qu'il y a de mieux dans son rôle, et j'ajouterai : dans tout l'opéra, c'est la prière que les cuivres avec sourdines au pavillon chantent pour lui quand il s'agenouille au pied de la montagne sainte et qu'il invoque Ahoura Mazda. Le personnage de Varedha, qui n'est pas sans analogie avec celui d'Hérodiade, a, par endroits, la même grâce sensuelle et provocante; mais elle chante aussi de bien fades choses et soupire aux pieds de Zarâstra deux couplets, l'un à droite et l'autre à gauche, bien contournés, peu enflammés et dont la chute seule a du charme. Amrou et le roi sont deux personnages des plus incolores, qui maudissent, bénissent ou frémissent alternativement selon toutes les règles du vieil opéra : inutile d'en parler.

Ce qu'il pouvait y avoir de très beau dans *le Mage* et ce que je ne pardonne pas à M. Massenet d'avoir absolument manqué, c'est l'appareil religieux; c'est la célébration des mystères de la Djahi, l'initiation d'une jeune prêtresse aux cérémonies sacrées de la déesse de la Volupté. J'attendais là quelque tableau coloré, mystique et

rempli de musique originale, ainsi qu'est celui du Temple dans *Hérodiade;* mais le chorégraphe et le musicien n'ont trouvé, d'un commun accord, que des pas et des airs de danse insignifiants, sans nul caractère, avec valse et galop, ne vous déplaise, à ce point que quand j'ai vu Mlle Mauri bondir hors du tabernacle, il m'a semblé qu'elle allait nous redanser son pas moderne espagnol du *Cid.* Il est vrai que le compositeur, fidèle à l'usage actuel, a adopté des dessins distincts pour les chants touraniens ou pour les cantiques sacrés des Iraniens, d'autres enfin pour la religion nouvelle exposée par Zarâstra. Mais ces motifs caractéristiques sont de peu de secours lorsqu'ils manquent précisément de caractère; ils n'ont de saveur et d'utilité pour la contexture générale d'une œuvre, qu'autant qu'ils sont très différents de rythme ou d'inspiration mélodique et qu'ils incarnent vraiment la divinité, l'homme ou la race qu'ils doivent représenter. Or, ils sont, ici, de même famille et n'incarnent exactement que l'auteur lui-même : en vérité, c'est trop peu.

Cet opéra, monté avec un très grand luxe et toute une pyrotechnie dont je ne vois pas la raison, serait, sans la musique, un très beau spectacle féerique à faire voir aux bambins; mais M. Vergnet, malgré sa jolie voix, qu'il brisera s'il continue à chanter une musique aussi dure, et M. Delmas, dont le solide organe a déjà subi quelque accroc, ne vaudront jamais Fugère et Vauthier pour faire rire les mioches. Et la petite Mignot et la petite Heller, sans oublier Mlle Gélabert, ont beaucoup

plus d'attraits pour eux que Mme Fiérens, dont la belle voix et le jeu chaleureux donneraient beaucoup de relief au rôle ardent de Varedha, si elle était moins ridiculement costumée à la moderne, ou que Mme Lureau-Escalaïs, qui lance ses plus brillantes vocalises et ses notes les plus aiguës dans un rôle écrit de toute évidence en vue de Mlle Sanderson : Anahita n'est qu'une nouvelle incarnation d'Esclarmonde. Mais voyez quelle confusion s'est produite dans mon esprit après avoir entendu un jour *le Petit Poucet*, le lendemain *le Mage*, et n'ai-je pas mêlé tout ensemble les interprètes de ces deux féeries : l'une qui fera courir tous les petits enfants à la Gaîté, l'autre qui en attirera de plus grands à l'Opéra ?

Heureusement que M. Massenet ne saura rien de ce rapprochement fortuit, car vous n'ignorez pas qu'il a fui Paris, fort énervé — ses amis en répandaient la nouvelle — et qu'il se reposait en province à l'heure où se jouait *le Mage*, où son Sosie avait prise avec un fameux baryton. M. Saint-Saëns, aussi, voyageait au moment de l'apparition d'*Ascanio;* mais les îles Canaries, c'était un peu plus loin qu'Armentières. C'est égal, voilà une singulière analogie et qui ne sera peut-être pas la seule entre ces deux opéras.

APPENDICE

RICHARD WAGNER

LOHENGRIN A L'OPÉRA DE PARIS

Septembre 1891.

Quel débordement d'injures, que de sots bruits répandus, que d'infamies inventées, que d'appels à la haine, à l'émeute, quel étalage odieux de faux patriotisme et d'ignorance imperturbable, enfin que d'argent dépensé pour empêcher un théâtre de jouer un chef-d'œuvre acclamé depuis quarante ans par l'Europe entière et qui, cette année même, a fait triomphalement son tour de France! Un chef-d'œuvre écrit par un compositeur de génie qui ne nous aimait pas, c'est vrai, et qui avait ses raisons pour cela, car nous l'avions abreuvé d'outrages quand il était venu nous soumettre un de ses opéras, mais qui, en définitive, ne nous a marqué ni plus d'hostilité que Weber, ni plus de mépris que Mozart. Et pourtant ces deux compositeurs-là, allemands jusqu'aux moelles, n'avaient, tant s'en faut, aucune raison de nous détester. Car nous n'avions nullement blessé le premier quand il enflammait les armées allemandes contre nous par ses chants patriotiques, car nous faisions bon accueil au second lorsque de Paris même il écrivait que tous les Français étaient des ânes et des sots, que toutes les femmes, à Paris, se

livraient à la galanterie et que tous les jeunes gens, ou peu s'en faut, portaient dans leur sang vicié le germe de maladies abominables et sans remède... Allez donc, après ces gracieusetés, applaudir dévotement *les Noces de Figaro* ou *Don Juan*, mais proscrivez impitoyablement *Lohengrin*.

Que d'argent dépensé, disais-je plus haut! Car cela coûte, et passablement cher, d'organiser une pareille campagne de haine et de calomnies, de faire imprimer tant d'immondes placards, d'enrôler tant de camelots pour ruiner, si faire se peut, une entreprise à laquelle on porte envie, et pour empêcher une infinité de gens tranquilles, plus ou moins musiciens, mais désireux cependant de ne pas rester en arrière du monde musical, de connaître un opéra que nombre de Français ont pu entendre tranquillement, la saison dernière, à Rouen, Lyon, Nantes, Angers, Toulouse et Bordeaux. Mais allez donc savoir qui provoque une pareille éclosion de turpitudes et qui soudoie une telle meute d'aboyeurs. Dès qu'on croit saisir un indice, être sur une piste, aussitôt les désaveux et les plates justifications surgissent qui seraient peut-être restés dans l'encrier si les choses n'avaient pris une tournure un peu trop grave aux yeux de ceux qui ne voyaient dans la représentation de *Lohengrin* qu'une question commerciale ou musicale. Il est habile, assurément, de procéder par insinuations perfides, de suggérer quelque rapprochement douloureux pour notre amour-propre en évoquant, jour par jour, les souvenirs du mois de septembre 1870; et l'on se frotte les mains en pensant que l'on fait de bonne besogne et qu'empêcher *Lohengrin* de se jouer, c'est empêcher cette partition de se vendre infiniment plus que toute autre. Mais quand on voit quelles proportions prend l'affaire et que les « patriotes »

songent à envahir non seulement l'Opéra, mais aussi l'ambassade d'Allemagne, alors on pressent qu'en poursuivant dans ce sens on ne vendra bientôt plus aucune partition, ni *Lohengrin*, ni *Mignon*, ni *Faust*, ni *Aïda*, et l'on recule... Mais les patriotes de profession entendent bien, une fois lancés, ne pas cesser de sitôt le tapage, et pour les rappeler au calme il faut mettre sur pied toutes les brigades de la police et faire promener de la cavalerie. Et l'on dit couramment qu'ils sont payés par un riche éditeur de musique : à merveille !

En vérité, toutes ces intrigues, toutes ces attaques, tous ces bas calculs soulèvent le cœur ; et si les diatribes, les calomnies contre ceux qui voulaient jouer *Lohengrin* ou simplement l'entendre n'avaient pas pris une telle importance, je ne demanderais pas mieux que de rester sur le terrain purement musical. Mais comment s'en tenir à la musique, alors que les protestataires, les tapageurs pour mieux dire, avaient un but autrement dangereux et n'auraient reculé devant aucune conséquence, si grave fût-elle, pour tout mettre sens dessus dessous et barboter en eau trouble ? Heureusement qu'on l'a compris en haut lieu et qu'on n'a pas, comme en 1887, commis la faute de capituler devant une horde de braillards : le résultat principal de cette vigueur, le seul que j'aie à envisager ici, sera d'inscrire un chef-d'œuvre indiscutable au répertoire de l'Opéra. Et un chef-d'œuvre dont les directeurs actuels ont payé tous les frais de leur bourse, car en ayant joué *le Mage* cette année et en devant jouer *Tamara* vers la fin de décembre, ils étaient déjà quittes avec les obligations que l'octroi d'une subvention leur impose. Ils pouvaient donc mettre toutes les recettes dans leur poche, n'en plus rien distraire, et par là se trouve réduite à néant

l'accusation lancée contre eux d'employer l'argent que l'État leur donne à soutenir un compositeur allemand au lieu d'un français. Après avoir joué et accepté les deux opéras de MM. Massenet et Bourgault-Ducoudray, ils ne devaient plus rien pour leur dernière année de privilège à l'administration, non plus qu'aux compositeurs français ; ils étaient libres de leur conduite, et s'il leur plaisait non de thésauriser, mais de monter *Lohengrin*, comme ils auraient pu faire de tout autre opéra italien, russe ou allemand, il n'y avait qu'à les remercier de leur entreprise — au lieu de les conspuer [1].

Le premier acte de M. Bertrand, dès qu'on l'eut nommé directeur de l'Opéra, fut d'annoncer qu'il jouerait ce *Lohengrin* impatiemment attendu par tous les gens qui s'occupent un peu sérieusement de musique à Paris ; le dernier acte de MM. Ritt et Gailhard, à la veille de résigner leur privilège, aura été de représenter cet opéra, de devancer ainsi leur heureux rival et de réaliser les louables projets de leur successeur en introduisant, à leurs risques et périls, une partition de premier ordre, une création de génie à l'Opéra. Je ne vois personne à blâmer dans cette circonstance ; au contraire, il convient de féliciter M. Bertrand de l'intention qu'il avait marquée et MM. Ritt et Gailhard de l'initiative qu'ils ont prise. En tout état de cause, il était à souhaiter que

1. La note ci-contre, écrite en entier de la main de Richard Wagner et par lui remise à M. Lascoux, est relative à la coupure qu'il permettait de faire, à la grande rigueur, pour jouer et terminer, au concert, la scène chantée des adieux de Siegfried à Brunehild, dans le prologue de la *Gœtterdammerung*. Les indications de pages sont prises dans la partition allemande pour piano et chant (grand format).

pag. 3 après l'onzième mesure – Suivez –
pag. 17 ~~à la~~ aux 2 dernières mesures –

jusqu'à pag. 39

dont on joue la première mesure
comprenant 4 et 5 mesure pour
finir

Lohengrin arrivât le plus tôt possible sur notre première scène lyrique, et tous ceux qui y ont aidé le moins du monde ont vraiment bien mérité de l'art. Quel chef-d'œuvre, en effet, et combien l'audition d'un tel ouvrage arrive à point pour confondre les derniers ou plutôt les premiers détracteurs de Richard Wagner, ceux qui, l'ayant nié et injurié tout d'abord parce qu'ils n'y connaissaient rien et que c'était la mode autrefois, en sont encore à parler de sa musique épouvantablement bruyante, on ne peut plus enchevêtrée, horriblement dure à l'oreille et totalement dépourvue de mélodie! Est-il, au contraire, — je le demande à tous les auditeurs de bonne foi qui ont pu s'initier aux partitions wagnériennes par les auditions de *Lohengrin* en province, ou les représentations de cet été à Bayreuth, — est-il un musicien doué d'une imagination plus riche, laissant couler de sa plume plus de mélodies délicieuses, plus clair jusque dans les passages les plus compliqués de ses œuvres, et nous charmant davantage par la douceur de son orchestre et la suavité de ses phrases chantées?

Cette exécution, d'ailleurs, a mis en pleine lumière et le charme enchanteur qui se dégage des rôles de Lohengrin et d'Elsa, et les délicatesses infinies de ces accompagnements d'orchestre. En effet, il est bien rare qu'une représentation mette en valeur également toutes les belles parties d'un ouvrage, et cela dépend tantôt de la salle où se joue un opéra, tantôt du relief que tel ou tel artiste donne à son rôle, ou encore du plus ou moins de mollesse ou de chaleur de l'orchestre et des chœurs. Ainsi, tout portait à croire que, le chef d'orchestre étant le même à l'Opéra qu'à l'Éden en 1887, ce seraient exactement les mêmes passages qui soulèveraient l'enthousiasme

et décideraient du succès final. Eh bien, ç'a été tout le contraire. A l'Éden, c'étaient avant tout les chœurs, enlevés avec une verve extraordinaire, et les appels du héraut, superbement dits par Auguez, qui avaient transporté l'auditoire; à l'Opéra, les chœurs sont bien sortis de leur torpeur habituelle, ils ont chanté plus juste et plus nettement qu'à l'ordinaire, ils ont même essayé de se mouvoir et de jouer, mais sans atteindre à l'animation de leurs anciens camarades de l'Éden. Et c'est ainsi que l'émouvant ensemble de l'arrivée de Lohengrin ou les joyeux chants du réveil du burg, très appréciés cependant et très applaudis, n'ont pas secoué toute l'assemblée, ainsi que cela s'était produit en 1887. De même, en ce qui concerne le héraut. M. Douaillier, qui peut être un bon coryphée, a chanté sans relief, je dirai même avec trop peu de voix, les phrases du héraut qui provoquaient toutes un murmure d'admiration quand c'était Auguez qui les lançait à Paris, ou un nommé Montfort à Rouen.

L'ouvrage a donc incontestablement perdu de sa couleur héroïque et chevaleresque, — car il faut ajouter que M. Delmas, chargé du rôle du roi, n'a la voix ni assez puissante ni assez étendue pour en accentuer les superbes récits, pour exposer, avec toute l'ampleur désirable, la belle prière sur laquelle s'édifie le finale du premier acte, et je lui préfère infiniment l'artiste chargé du même rôle à Lyon, M. Bourgeois. Mais, d'autre part, nombre de passages dans les rôles d'Elsa et de Lohengrin, où Mme Fidès Devriès était bien empâtée et M. Van Dyck bien novice il y a quatre ans, ont été dits dans la perfection par Mme Rose Caron et le même M. Van Dyck. Ni l'un ni l'autre n'ont la voix suffisamment forte en certains endroits, bien qu'ils ménagent leurs

effets de demi-teinte et de force apparente avec un art infini; mais dans tous les passages de tendresse ou d'extase, de prière ou de rêverie, ils sont vraiment les interprètes-types de ces deux figures idéales. Les touchants adieux de Lohengrin à son cygne et ses tendres discours à Elsa quand il lui défend de jamais chercher à deviner sa mystérieuse origine, enfin ses recommandations craintives quand il la voit, au seuil de l'église, écouter les perfides suggestions d'Ortrude et de Frédéric, ont été chantés par M. Van Dyck d'une voix blanche et peu timbrée, mais avec une chaleur extrême et une articulation tellement nette qu'il arrive à donner à son organe un semblant de volume. Il ne m'avait pas, tant s'en faut, produit une impression pareille en représentant Parsifal à Bayreuth.

Mais c'est surtout au troisième acte et dans ce merveilleux duo d'amour que M. Van Dyck atteint au plus haut degré de tendresse et de chaleur communicative; qu'importe, après cela, s'il a manqué quelque peu de force et d'éclat dans le récit du Montsalvat, qu'il détaille avec une adresse extrême, et surtout dans ses déchirants adieux à Elsa? Mme Rose Caron, de son côté, a soupiré de façon idéale les chastes phrases d'Elsa répondant au roi qui l'interroge, et la délicieuse rêverie aux étoiles que suit son admirable duo avec Ortrude; dans le duo d'amour, enfin, elle s'est montrée absolument supérieure, et de chant, et d'attitudes, et de jeu : elle a dit à ravir, notamment, sa première phrase d'amour et traduit avec une vérité saisissante les angoisses qui la gagnent à mesure que Lohengrin se dérobe à sa curiosité. Certes, ni l'un ni l'autre ne peuvent acquérir plus de voix pour chanter la fin de ce duo; mais Lohengrin, qui n'est pas un eunuque, que diable,

pourrait se mettre un peu de barbe — Mme Wagner dût-elle en gémir — et la douce Elsa pourrait rejeter son opulente perruque Louis XIV : ce serait déjà une amélioration sensible et qui rendrait leur jeu de physionomie encore plus expressif. Quoi qu'il en soit de cette imperfection, cette exquise scène d'amour, ainsi rendue avec une effusion de tendresse incroyable, est une merveille — aussi bien vous l'ai-je déjà souvent dit — et j'admire en vérité cet écrivain peu rétif qui nous enseigne gravement qu'à son avis, et malgré la longueur de cette page, on n'en devra jamais rien retrancher : heureux Wagner!

En face de ces deux figures si poétiques et tout empreintes d'une couleur légendaire se dressent les sombres personnages de l'ambitieux Frédéric et d'Ortrude la magicienne : ils ont été, eux aussi, sensiblement mieux rendus à l'Opéra qu'à l'Éden, surtout du fait de M. Renaud qui, sans avoir non plus la voix très puissante, prononce à merveille et joue avec chaleur ce rôle de traître, à la fois si dur en face de la vierge isolée et si faible en face de l'adversaire inconnu qui le terrasse. Mme Fierens, elle, a beaucoup de voix, mais une voix qui ne diffère pas assez de celle de Mme Caron, ce qui modifie gravement le caractère de leur beau duo du deuxième acte où le timbre de la voix au moins autant que l'expression des phrases chantées doit accuser le contraste entre la naïve Elsa et la vindicative Ortrude. De plus, Mme Fierens n'a pas de physionomie, et pendant tout le premier acte où Ortrude, n'ayant rien à chanter, doit cependant participer à l'action par l'expression de son visage, elle est comme étrangère à tout ce qui se passe en scène. M. Renaud, au contraire, est toujours dans la peau de son personnage et à la façon dont il joue aussi bien qu'à la manière

dont il articule, on reconnaît l'artiste qui, s'il n'a pas chanté à Bayreuth, comme son camarade Van Dyck, en a suivi les représentations mieux qu'en curieux, en chanteur désireux de s'instruire et de se former au style de Wagner.

Cette soirée, en somme et sans autrement insister sur certaines imperfections de mise en scène ou de costumes, aura donc été un triomphe éclatant pour les directeurs, pour M. Lamoureux, voire pour le compositeur, et pareil succès est doublement significatif quand on réfléchit que ce long opéra ne contient pas le plus petit ballet. Allez donc dire, après cela, que nous n'aimons pas la musique pour elle-même et que nous n'ouvrons pas l'oreille à tous les chefs-d'œuvre... Et maintenant que nous avons *Lohengrin* à Paris, le célèbre pianiste et compositeur Rubinstein, à qui personne ne pensait, peut faire annoncer d'Odessa qu'il va combattre à son tour Richard Wagner. « Je vais, a-t-il dit, publier sur les maîtres de la musique un livre où je froisserai bien des susceptibilités et mon opinion sur les théories de Wagner ne sera certainement pas du goût de ses nombreux partisans. » Nous nous en consolerons.

TABLE DES AUTOGRAPHES

Pages.

Lettre de Berlioz 9

Autographe musical de Berlioz, tiré de *l'Enfance du Christ*. 17

Lettre de Schumann 28, 29

Autographe musical de Schumann (4e marche, op. 76) 37

Lettre de M. Ambr. Thomas 52, 53

Autographe musical de M. A. Thomas (*le Soir*, mélodie) 65

Lettre de Richard Wagner 81

Autographe musical de Richard Wagner, tiré de *Rienzi* 101

Lettre de M. Verdi 116

Autographe musical de M. Verdi, tiré d'*Aïda*. . . . 117

Lettre de M. Ch. Gounod. 136, 137

Autographe musical de M. Gounod (*le Banc de pierre*, mélodie). 153

Lettre de M. Ch. Gounod. 169

Autographe musical de M. Gounod, tiré du *Requiem*. 181

Lettre de M. Lalo. 193

Autographe musical de M. Lalo, tiré du 3e trio, en *la mineur*. 197

Lettre de M. Reyer. 211

Autographe musical de M. Reyer, tiré de *la Statue*. 229

Lettre de M. Reyer. 241

Lettre de M. Johannes Brahms. 252, 253

Autographe musical de M. Brahms. 265

Pages.

Lettre de M. Saint-Saëns. 281
Lettre de M. Saint-Saëns. 297
Autographe musical de M. Saint-Saëns, tiré de *la Lyre et la Harpe*. 313
Lettre de M. Saint-Saëns. 325
Lettre de Georges Bizet. 341
Autographe musical de Georges Bizet, tiré des *Jeux d'enfants* 361
Lettre de M. Jules Massenet âgé de douze ans. 376, 377
Autographe musical de M. Jules Massenet (*Mignonne,* mélodie) 393
Lettre de M. Jules Massenet 413
Lettre de M. Jules Massenet. 433
Note autographe de Richard Wagner 449

FIN DE LA TABLE DES AUTOGRAPHES

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS VII

HECTOR BERLIOZ
(1803-1863)

I. *Béatrice et Bénédict* 1
II. *Les Troyens* à Carlsruhe 10

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

I. *Manfred* et *la Vie d'une Rose* 22
II. *Faust* 33
III. *Le Paradis et la Péri* 41

AMBROISE THOMAS
(1811)

I. *Psyché* 47
II. *Françoise de Rimini* 57
III. *La Tempête* 67

RICHARD WAGNER
(1813-1883)

I. *La Valkyrie* à Bruxelles 74
II. *Lohengrin* à Paris 86
III. *Siegfried* à Bruxelles 102

GIUSEPPE VERDI
(1814)

I. *La Forza del Destino* 111
II. *Aïda* à l'Opéra 119

CHARLES GOUNOD
(1818)

Pages.

I. *Roméo et Juliette* 128
II. *Cinq-Mars* 134
III. *Polyeucte* 145
IV. *Le Tribut de Zamora* 155
V. *Sapho* et *Rédemption* 165
VI. *Jeanne d'Arc* 179

ÉDOUARD LALO
(1823)

I. *Namouna* 188
II. *Le Roi d'Ys* 195

ERNEST REYER
(1823)

I. *La Statue* 206
II. *Sigurd* à Bruxelles 216
III. *Sigurd* à Paris 226
IV. *Salammbô* à Bruxelles 235

JOHANNES BRAHMS
(1833)

I. Sa musique de chambre. Jugement de Schumann 246
II. Le *Requiem allemand* 256
III. Symphonies en *ré majeur* et *mi mineur* 264

CAMILLE SAINT-SAENS
(1835)

I. *Le Timbre d'argent* 274
II. *Étienne Marcel* à Lyon 282
III. *Henri VIII* 290
IV. Symphonie en *ut mineur* 300
V. *Proserpine* 307
VI. *Samson et Dalila* à Rouen 314
VII. *Ascanio* 322

GEORGES BIZET
(1838-1875)

Pages.
I. *Djamileh* 332
II. *Carmen* 337
III. *L'Arlésienne* 352
IV. *Les Pêcheurs de perles* 357
V. *La Jolie Fille de Perth* 364

JULES MASSENET
(1842)

I. *Ève* 371
II. *Les Érinnyes* 380
III. *Le Roi de Lahore* 386
IV. *Hérodiade* à Bruxelles 396
V. *Manon* 405
VI. *Le Cid* 416
VII. *Esclarmonde* 425
VIII. *Le Mage* 435

APPENDICE

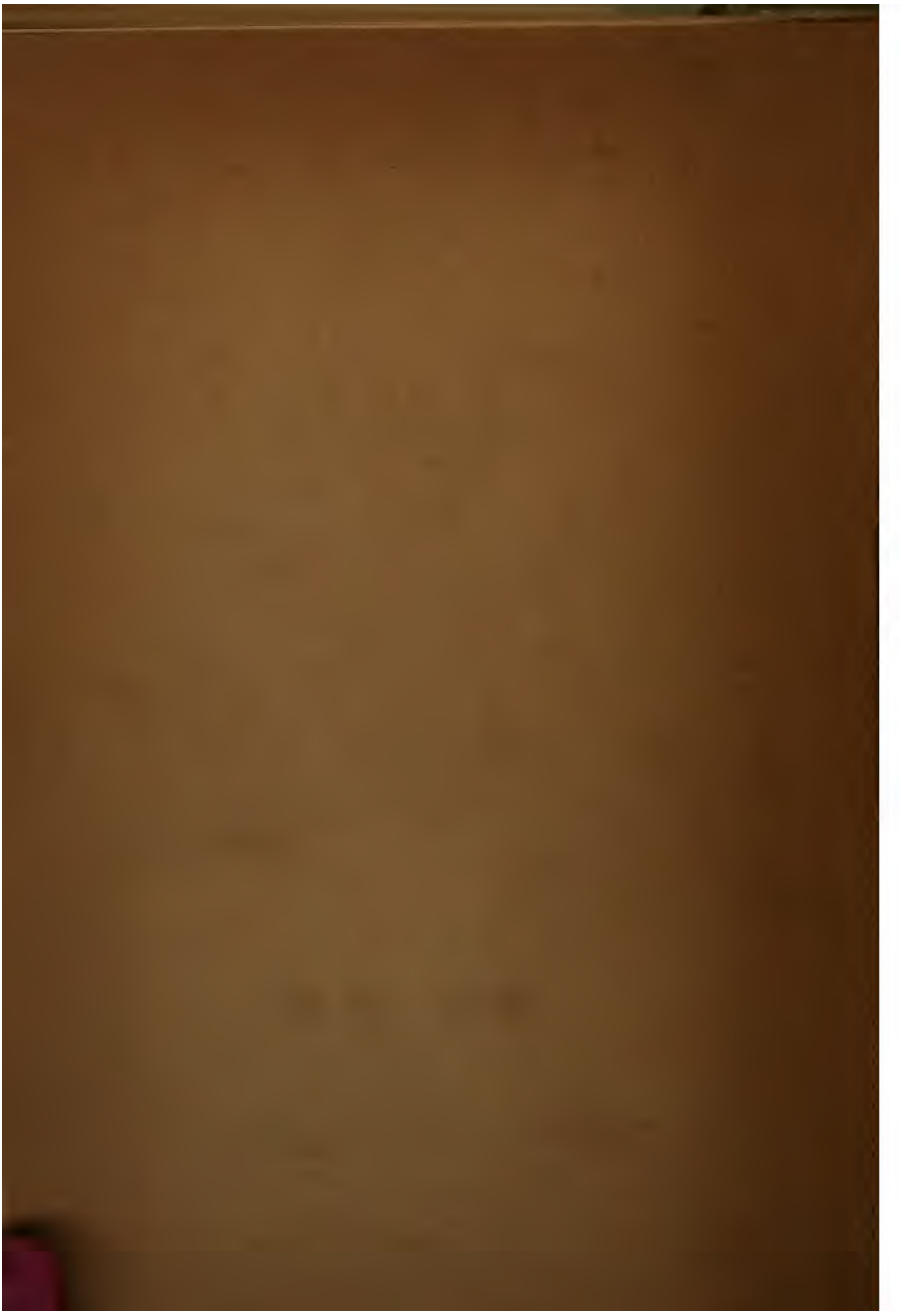
RICHARD WAGNER

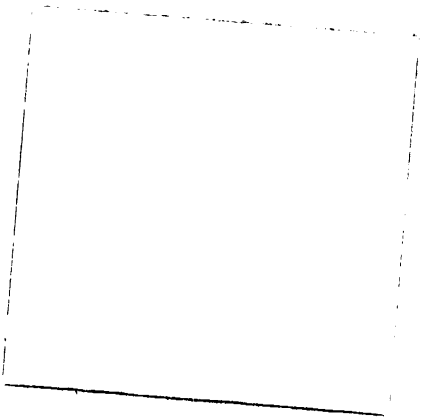
Lohengrin à l'Opéra de Paris 445

TABLE DES AUTOGRAPHES 455

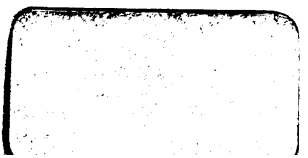
FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. E. MÉNARD et Cie, 41, rue de la Victoire.





11

ML 390 .J94
Musiciens d'aujourd'hui.
C.1
Stanford University Libraries
3 6105 042 405 956
MUSIC LIBRARY
ML
390
.J94

DATE DUE		
AUG 3 1 1977